



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der ägyptische Porträtmaler Ahmed Sabry (1889-1955)
Sein Leben und Werk
an Beispielen seiner Frauenporträts

Verfasserin

Mona Kotkata

1. BAND - TEXTTEIL

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Dezember 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A-315
Kunstgeschichte
tit. Ao. Prof. Dr. Ebba Koch

Meiner Mutter

Elisabeth Kotkata, geb. Trautmann

(1938 Varsád, Ungarn – 2003 Wien, Österreich)

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

I. EINLEITUNG

I.1. Methodisches

I.1.1 Inhaltliche Vorgehensweise und Form

I.1.2 Begriffsklärung

I.1.3 Forschungslage

I.2. Historischer Überblick

I.2.1 Napoleonische Expedition 1798

*I.2.2 Das moderne Ägypten ab Mohammad Ali (ab 1805) und der Weg
in die politische und finanzielle Abhängigkeit Ägyptens vom Westen*

I.2.3 Die politischen Umwälzungen von 1920 – 1952

I.3. Die Entwicklung einer modernen Malerei in Ägypten

I.3.1 Erster Kontakt mit europäischen Malern – der Begriff "Orientalismus"

I.3.2 Die Gründung der "Akademie der Schönen Künste" in Kairo 1908

I.3.3 Ägyptische Pionier-Künstler des 20. Jahrhunderts

EXKURS: Die Stellung der Frau in der ägyptischen Gesellschaft am Ende des 19.
und zu Beginn des 20. Jahrhunderts

II. BIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS

III. CHRONOLOGISCHE BILDANALYSEN DER FRAUENPORTRÄTS
UND WERKVERZEICHNIS

IV. CONCLUSIO

Bibliographie

Abbildungsnachweis

Abbildungsverzeichnis

Fotoverzeichnis

VORWORT

Ziel dieser wissenschaftlichen Arbeit soll sein zu einem besseren Verständnis der Entwicklung einer modernen ägyptischen Malerei am Beispiel des Porträtmalers Ahmed Sabry beizutragen.

Das Hauptaugenmerk der folgenden Arbeit wird dabei vor allem auf der Ausarbeitung der Besonderheiten von Sabrys Frauenporträts im Vergleich zu etwa zeitgleichen westlich-europäischen aber auch ägyptischen Bildnissen liegen, wobei die Frage nach Übereinstimmung und Divergenz bedingt durch das soziale und politische Entstehungs(um)feld der Werke im Vordergrund stehen wird.

In der vorliegenden Arbeit werden zum ersten Mal die Frauenporträts des Künstlers katalogisiert und analysiert. Zudem wurde der Anfang einer ersten themenorientierten Einteilung seines Oeuvres gemacht. Erschwerend gestaltete sich hierbei vor allem die fehlende Literatur zum Künstler und der modernen ägyptischen Malerei im allgemeinen. Zwei Monographien der Jahre 1967 und 1980, die in arabischer Sprache verfasst wurden, können im besten Falle einen Einblick in die Wertschätzung geben, die die ägyptische Öffentlichkeit Ahmed Sabry knapp 10 Jahre nach seinem Ableben entgegenbrachte.

Verbergen sich doch zum Teil bis zum heutigen Tage unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Abhandlungen meist die für den Kulturkreis ureigentümlichen eulogistischen Elegien ohne jeglichen Prüfgehalt. Es wurden daher große Anstrengungen unternommen auf der Suche nach vertrauenswürdigen Quellenmaterial. Die Tatsache, dass der Nachlass des Künstlers von seinem jüngsten Sohn Nezar Sabry verwaltet wird, der mir freundlicherweise, in Kairo den Einblick in Skizzenhefte, persönliche Briefe und Fotomaterial gewährte, stellte dabei eine ungemeine Bereicherung und eine einmalige Gelegenheit dar, für die ich mich gerne bei ihm bedanken möchte.

Seit ich auf einem Urlaubsflug nach Ägypten einen Artikel in der Horus Zeitschrift der Egypt Air über den Maler Ahmed Sabry gelesen habe, war ich von der Idee begeistert sein Werk zu erfassen und wissenschaftlich aufzubereiten. Ursprünglich war die Arbeit als erste Gesamtwerkserfassung des Künstlers geplant, da eine solche wissenschaftliche Aufbereitung seines Oeuvres noch nicht stattgefunden hat. Wegen des Umfangs (Sabrys Oeuvre beinhaltet rund 300 – 340 Gemälde, Skizzen und Zeichnungen) musste die Arbeit allerdings auf einen Aspekt seiner Kunst, die Frauenporträts eingeschränkt werden. Diese stellen den Hauptanteil seines Gesamtwerkes dar.

Meine verwandtschaftliche Verbundenheit zu Ägypten war mir dabei ein willkommenes Sprungbrett und eine Erleichterung im Umgang mit dem Kulturkreis, der Sprache und der Mentalität. Das nötige kunstgeschichtliche Werkzeug für die Analyse der modernen

ägyptischen Malerei und das tiefgehende Interesse für Islamische Kunst lieferte mir meine Betreuerin Prof. Ebba Koch.

An dieser Stelle möchte ich es nicht versäumen, allen Menschen zu danken, die die hier vorliegende Arbeit unterstützt und erst möglich gemacht haben. Allen voran Frau Professor Ebba Koch, die mir allzeit mit ihrem professionellen Rat, mit Kontakten und Ideen zur Seite gestanden, und eine schier unermessliche Geduld bewiesen hat.

Auf einer sehr persönlichen Ebene haben mich eine Reihe weiterer Menschen während des Arbeitsprozesses begleitet und unterstützt, denen ich zu größtem Dank verpflichtet bin.

Neben meiner Familie, im besonderen meiner Mutter, die die Fertigstellung dieser Arbeit immer gefördert, aber leider nicht mehr erlebt hat, und der finanziellen Unterstützung meines Vaters, gehören dazu langjährige und hochgeschätzte Freunde der Familie, allen voran Herr Dr. und Frau Hofschneider und Herr DI und Frau Rülke, sowie meine Kolleginnen Frau Dr. Misensky und Frau Mag. Sochurek, denen mein Dank und meine größte Wertschätzung gilt.

Wien, am 28. Juni 2005

I. EINLEITUNG

I.1. Methodisches

I.1.1. Inhaltliche Vorgehensweise und Form

Der Titel der vorliegenden Diplomarbeit, "Der ägyptische Porträtmaler Ahmed Sabry (1889-1955); Studien zu Leben und Werk an Beispielen seiner Frauenporträts", bedingt im Vorfeld eine geschichtliche Auseinandersetzung mit dem Land und die Klärung der Tatsache, wie und wann es im von muslimischen Grundsätzen geprägten Umfeld Ägyptens zur Entwicklung einer figurativen modernen Kunst gekommen ist. Eine der Forschungsfragen, die dieser Arbeit daher zugrunde liegt, ist, inwieweit Sabrys Art zu leben Auswirkungen auf sein künstlerisches Werk und seine Frauenporträts im speziellen hat. Dieser Frage liegt die Prämisse zugrunde, dass die Art, wie ein Mensch lebt, in welchem Kulturkreis er aufgewachsen ist, seine Arbeit und sein künstlerisches Schaffen beeinflusst. Eine diesbezügliche Studie zum soziologischen Umfeld des Künstlers, initiiert im Jahr 1934 von den Kunsthistorikern ERNST KRIS und OTTO KURZ stützt sich dabei auf zeitgleiche psychologische Befunde Freuds, der erkannte, dass der Zugang zum Verständnis der menschlichen Persönlichkeit über die Kenntnis ihrer Lebensgeschichte führt.¹

Im einleitenden Teil geht es neben einer ersten Darstellung der Probleme bei der Beschäftigung mit der modernen ägyptischen Malerei und der notwendigen Klärung einiger im Verlauf der Arbeit verwendeter Begriffe, vor allem um eine erste Darlegung der Forschungslage. Dabei werden Fragen erörtert, wie z.B., welche Quellen existieren, wie zugänglich sie sind, welche für die vorliegende Arbeit verwendet wurden, und warum bzw. welche Einschränkungen in Bezug auf die Literaturrecherchen vorzunehmen waren.

Die beiden folgenden Kapitel beleuchten die sozio-historischen, politischen, sowie religiösen Hintergründe, die für die Entstehung einer modernen bildenden Kunst in Ägypten zu Beginn des 20. Jahrhunderts grundlegend waren. Dabei geht es nicht um die Aufbereitung der Geschichte Ägyptens im allgemeinen, sondern ganz spezifisch um die Herausarbeitung jener Errungenschaften wie z.B. dem Ägyptischen Institut in Alexandrien², die zum Vorbild für die Gründung einer akademischen Kunstausbildung im Land von Bedeutung waren.

Das akademische *know-how*, welches die Franzosen in das Land brachten, die

¹ KRIS E./KURZ O., Die Legende vom Künstler; ein geschichtlicher Versuch, (Wien 1934¹, Frankfurt/Main 1995), S.37

² Gegründet von Napoleon Bonaparte 1801

wissenschaftlichen Missionen Mohammed Alis, seine Favorisierung ausländischer Porträtkünstler und die Freiheitsbestrebungen nach Urabi, die sich unter anderem in einer literarischen, aber auch bildlichen Nationalkunst manifestierten³, werden daher im ersten Kapitel näher erläutert.

Im dritten Teil der Einleitung wird auf die Entwicklung einer bildenden Kunst und einer eigenen „Kunstszene“ mit Schwerpunkt auf Kairo⁴ bis zur Gründung der Schule der Schönen Künste im Jahr 1908, die zurecht als der Beginn der modernen Bildenden Kunst in Ägypten bezeichnet werden kann, eingegangen. Die Absolventen der ersten Abschlussklassen jener Schule zu denen Mahmud Mokhtar (1891-1934), Mohammed Nagy (1888-1956), Mahmoud Said (1897-1964), Ragheb Ayyad (1892-1982), Yussef Kamel (1891-1971) und auch Ahmed Sabry (1889-1955) gehörten, bilden die Pioniergeneration moderner Maler in Ägypten.

Neben einer kurzen Einführung in die Lebensgeschichte einiger der wichtigsten ägyptischen Pionierkünstler (Mahmoud Mokhtar, Yussef Kamel, Ragheb Ayyad, Mahmoud Said, sowie Mohammed Nagy) wird ein erster Versuch unternommen Ahmed Sabry in deren Mitte zu positionieren und seine Stellung im Kontext der Pioniergeneration zu analysieren.

Da im Vergleich zu den oben erwähnten Künstlern die Lebensgeschichte Ahmed Sabrys kaum aufbereitet und voller Widersprüche ist, kann lediglich der Versuch einer Rekonstruktion seiner Biographie unternommen werden. Hierbei stütze ich mich auf die zwei schon erwähnten⁵ arabischen Biographien von SEDKI AL GABAGHANGY (1967)⁶ und HUSSEIN BIKAR (1980)⁷. Nur bedingt erhellend sind in diesem Zusammenhang auch die Interviews mit dem Sohn des Künstlers Nezar Sabry (geb. 1945), der als pensionierter Militarist den Nachlass seines Vaters verwaltet sowie Informationen des Egyptian State Information Centers⁸ und ein arabischer (Einzel-) Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1999.⁹

Wie erwähnt dienen die ersten beiden Kapitel als Basis bzw. schaffen die Grundlage zum Verständnis des geschichtlichen und sozialen Umfeldes des Künstlers, in dem er seine Werke schuf. Sie basieren vorwiegend auf der kritischen Auseinandersetzung mit der gängigen Literatur. Im Exkurs wird hernach die Rolle der Frau in der ägyptischen Gesellschaft und

³ Der Freiheitsgedanke bedient sich der Kunst als Ausdruck der neu gewonnenen Identität.

⁴ Zur Entwicklung der Kunstszene in Alexandrien siehe: ALI, W. *Modern Islamic Art; Development and continuity*, (Florida, 1997), S.28 ff

⁵ Siehe Vorwort

⁶ GABAGHANGY, S.A., *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1967) In der Folge werden im Text zitierte Namen von Autoren, deren Werke in der Bibliographie angeführt sind, groß geschrieben.

⁷ BIKAR, H., *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1980). HUSSEIN AMIN BIKAR (1912-2002) war Biograph und Maler.

⁸ www.sis.gov.eg

⁹ Ausstellungskatalog, *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1999). Siehe dazu Kapitel I.1.2, wo auf die gravierenden Lücken und Widersprüche in den Quellen näher eingegangen wird.

deren Wandel Ende des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Viertel des 20. Jahrhunderts beleuchtet. Das soziale Hauptaugenmerk wird dabei auf der ägyptischen Mittel- und Oberschicht liegen, da diese dem sozialen Hintergrund und Status des Künstlers sowie seiner Klientel entsprach. Die Stellung der Frau wird anhand ihrer rechtlichen Position¹⁰ und am Beispiel der Schleierfrage chronologisch anhand der neueren Literatur bearbeitet.

Anders als die vorangegangenen Kapitel stützt sich der vierte und letzte Teil der Arbeit nicht auf eine Auseinandersetzung mit der Literatur, da die Einordnung und Analyse von Sabrys Frauenporträts zum ersten Mal nach kunsthistorischen Kriterien erfolgt. Der vierte Teil beschäftigt sich daher mit den Werken an sich. Sie werden einzeln in chronologischer Reihenfolge bearbeitet.

Da die Gesamtwerkserfassung Sabrys den Rahmen einer Diplomarbeit übersteigen würde, werden hier die Frauenporträts für die Analyse des Künstleroeuvres isoliert herangezogen. Mit ca. 100-120 Werken in Öl-, Gouache-, Pastell- und Aquarelltechnik stellen sie vor den Männerporträts, Landschaftsbildern und Stilleben den Hauptteil von Sabrys Oeuvre dar. Vergleiche vor allem mit europäischen Vorbildern des Künstlers führen zu einer ersten Positionierung seines Oeuvres.

Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurde einer chronologischen Werkanalyse der Vorzug gegeben. Durch Gegenüberstellungen und Vergleiche innerhalb des Oeuvres wurde der Anfang einer themenorientierten Einteilung gemacht, wobei eine chronologische Favorisierung bestimmter Materialien und Techniken in dieser Arbeit nur marginal angesprochen werden kann.

¹⁰ Am Beispiel des Scheidungsrechts, Erbrechts und Wahlrechts.

I.1.2. Begriffsklärung

Um zu einem vollständigen Verständnis des Arbeitstitels und der damit verbundenen monographischen Aufbereitung des ägyptischen Künstlers Ahmed Sabry, sowie seines islamischen Umfeldes zu gelangen, ist eine teils etymologische, teils semantische bzw. literarische Herleitung einiger im Verlauf der Arbeit wiederkehrender Begriffe notwendig.

Die Arabische Republik Ägypten ist seit der arabischen Eroberung durch Ibn al As (641 AD) im 7. Jahrhundert vorwiegend islamisch geprägt. Fünfundachtzig Prozent der Bevölkerung sind heute Muslime.¹¹

Das tägliche Leben in Ägypten ist mehr als in westlichen Regionen und Europa von der Religion geprägt. Allein die Dichte an Moscheen übertrifft jene an Kirchen z.B. in Österreich bei weitem. Durch alle Straßen ertönen die unermüdlichen Rufe des Muezzins, der die Bevölkerung zum täglichen, fünfmaligen Beten ermahnt. Auch das alltagsgebräuchliche Arabisch (bzw. der ägyptische Dialekt) ist geprägt von Redewendungen, die die gelebte Pietät der Menschen zum Ausdruck bringen, z.B. *In Shah Allah* („wenn Gott will“), *Al Hamd Illah* („Gott sei Dank“), sowie „gebe Gott, dass...“, „der Herr gebe ...“ etc.; Redewendungen, die aus dem deutschen Sprachgebrauch fast verschwunden sind.

Eine solche intensive Verbundenheit der Menschen mit der Religion in jeder Situation des täglichen Lebens bedingt auch für die Malerei, insbesondere die Porträtmalerei, eine Auseinandersetzung mit dem Begriff islamisch bzw. mit den beiden wichtigsten schriftlichen Quellen des Islam, dem Koran und der *Hadith*¹².

Westliche Kunsthistoriker verwenden den Begriff islamisch nicht so wie man es von der Behandlung des Themas im Hinblick auf christliche Kunst in Europa erwarten würde.¹³

ROBERT IRWIN meinte diesbezüglich in seiner Einführung zur Islamischen Kunst: *„Eine entsprechende Behandlung würde aller Wahrscheinlichkeit nach auf einen schmalen Ausschnitt spezifisch sakraler Gegenstände und Themen beschränkt bleiben.“*¹⁴

Islamische Kunst ist ein weitgreifender *terminus*, der gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit den regionalen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Hintergründen des

¹¹ 12% Kopten lt. Angaben des Fischer Weltalmanach 2006, (Frankfurt/Main, 2005), S.50

¹² Gesammelte Aussagen des Propheten Mohammed, die die apokryphen Schriften des Islams darstellen und Verhaltensanleitungen für die Muslime bieten. ABU HARI (gest. 875), stellte Ende des 9. Jahrhunderts ein umfangreiches Werk des Propheten zusammen. Für die vorliegende Diplomarbeit wurde die deutsche Übersetzung von ABU-R-RIDA, M.[Übers.], *Auszüge aus dem Sahih Al-Buharyy*, (Köln, 1996⁸) verwendet.

¹³ Es muss festgehalten werden, dass keineswegs jede Kunst, die üblicherweise als islamisch bezeichnet wird, von oder für Muslime produziert worden ist.

¹⁴ IRWIN, R., *Islamische Kunst*, (London, 1997, Köln, 1998²), S.12

jeweiligen Entstehungslandes voraussetzt.¹⁵ Ihnen gemein ist die strikte Anlehnung an den Koran, das geschriebene Wort Gottes.

Obwohl im Koran kein dezidiertes Bilderverbot ausgesprochen wird, ist die Stellung der bildlichen Darstellungen im islamischen Raum dennoch problematisch. Es finden sich neben allgemein als bilderfreundlich ausgelegten Stellen¹⁶ in Bezug auf das Umfeld von König Salomon auch eindeutige Götzenverbote¹⁷.

Die Verwendung des arabischen Wortes *tamati* (Sure 34,13)¹⁸, welches für alle Dinge steht, die einem in der Natur vorkommenden Gegenstand, wie z.B. einem Tier, einer Blume oder einem Fluss ähneln, kann zudem unterschiedlich ausgelegt werden. Es muss sich bei den für Salomon angefertigten Bildern nicht unbedingt um Porträts von Propheten und Engeln gehandelt haben, sondern es könnten auch lediglich Blumenmuster, Landschaften oder verschiedene andere Dekorationen gemeint sein. Der islamische Rechtsgelehrte Sayyid Abul Al Maududi (1903-1979) ging davon aus, dass Hinweise, es hätte sich tatsächlich um Porträts der Propheten gehandelt, aus jüdischen Quellen übernommen worden waren, bzw. aus früheren Gesetzssystemen, in denen solche bildlichen Darstellungen nicht verboten gewesen waren.¹⁹ Eine solche Interpretation ist allerdings nicht fraglos zu akzeptieren, da anzunehmen ist, dass Salomon dem mosaischen Gesetz folgte, welches solche Bilder ebenso verbietet.

Die ersten schriftlichen Belege der islamischen Traditionsliteratur für ein Bilderverbot finden sich in der *Hadith*²⁰. Sie enthalten die Anleitung zu korrekten Verhaltensweisen eines guten Moslems, und bilden die Grundlage der *Sunna*²¹.

Im Wesentlichen geht es in diesen Stellen (insgesamt neun) in der *Hadith* um drei Punkte: Zum einen würden Engeln keinen Raum betreten, in dem Bilder hängen (oder sich ein Hund befindet)²², weiters würden diejenigen, die ein Bild besitzen am Jüngsten Tag bestraft, und es würden jene Bildermacher, die der Aufforderung ihren Bildern am Jüngsten Tag Leben

¹⁵ IRWIN bringt hier das Beispiel des Marras-Porträts, welches, um es zu verstehen, ebenfalls eine Auseinandersetzung mit den politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen jener Zeit voraussetzt. (S.12)

¹⁶ Z.B. Sure 34,13 in der von Gins die Rede ist, die für König Salomon „... *Bogenhallen, Bildwerke, Schlüssel* (so groß) wie Wasserbecken. ...“ anfertigten (zitiert nach der Deutschen Übersetzung des SKD Bavaria Verlags [Hrsg.], *Die Bedeutung des Korans*, (München, 1995-1997) S.2070

¹⁷ wie in Sure 21,52 die die Verehrung von Bildern strikt untersagt. SKD Bavaria Verlag, [Hrsg.], op.cit. (München, 1995-1997), S.1493

¹⁸ Ibid, S.2070

¹⁹ Man denke auch an das christliche Bilderverbot im 8. Jahrhundert. Siehe: GOSCINIAK, T. [Hrsg.], *Geschichte der islamischen Kunst*, (Köln, 1991), S.25 f

²⁰ ABU-R-RIDA, M., op.cit., no. 3225, 6009, 5960, Siehe auch Fußnote 12

²¹ Lehre des Islam

²² ABU-R-RIDA, M., op.cit., no. 3225, 6009, 5960

einzuhauchen naturgegeben nicht nachkommen könnten, am härtesten bestraft werden²³. Wie zahlreiche Funde umayyadischer und abbasidischer Kunstwerke beweisen, waren Darstellungen von Pflanzen und Bäumen jedoch weit verbreitet und zu jeder Zeit akzeptiert.²⁴

Auf den säkularen Bereich der (Herrscher- bzw.) Wüstenschlösser von Qasr Amra (724-743 n.Chr.), Mschatta (ca. 743 n.Chr.), Khirbat Al-Mafjar (ca. 743) und Qasr- al Hair (8.Jhdt.), die teilweise mit Bildern sehr freizügig bekleideter Tänzerinnen versehen sind, hatte die feindliche Haltung figürlichen Darstellungen gegenüber jedoch keine Auswirkung.

In Ägypten kann bis zur heutigen Zeit nicht von einem rigorosen Bilderverbot gesprochen werden, vor allem nicht im *Entertainment*-Bereich und in der Filmindustrie wie zahlreiche Plakate verdeutlichen. (Abb.1)

Es ist fraglich, ob Sheikh Mohammed Abdou (1849-1905) die erst zwei Jahre nach seinem Tod 1907 von Alois Riegl (1858-1905) publizierten Bilder der Tänzerinnen von Qasr Amra (Abb.2) kannte. Dennoch argumentierte Abdou zur selben Zeit für bildliche Darstellungen mit der Begründung, ein Verbot wäre in der Geschichte des Landes „sowieso“ nie eingehalten worden. Zudem betonte er die Nähe der Malerei zur Poesie und den erzieherischen Charakter von Bildern, sowie ihren möglichen Einfluss im unabhängigen Nationalbestreben des ägyptischen Volkes am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. *„Zeichnen ist eine Art Poesie, die gesehen aber nicht gehört werden kann, während Poesie eine Art Malen ist, die gehört, aber nicht gesehen werden kann. Bilder und Skulpturen können die verschiedensten psychologischen Zustände festhalten,[...] Sie vermögen einen Gemütszustand mit einer Genauigkeit festzuhalten, die durch Worte selten so präzise beschrieben werden können. Durch Kunst können wir zum Beispiel zwischen dem Ausdruck von Angst und Aufregung unterscheiden. Wir können die subtilsten Unterschiede [...] verstehen. [...] Kunst versorgt uns mit einer Art Abkürzung zum Verständnis. [...] über den Weg des Verstehens, kann der Betrachter sie (Kunst) zudem genießen.“*²⁵

Wie in Punkt I.3.2 gezeigt wird, ebnete er mit seiner liberalen Haltung den Weg zur Gründung der Akademie auch von Seiten der Religion. Es bleibt zu bezweifeln, ob die Schule der Schönen Künste in Zamalek ohne die Zustimmung des Mufti²⁶ von Ägypten überhaupt gegründet hätte werden können. Die Folgen für die Kunstausbildung in Ägypten im Falle

²³ Ibid., no. 7042, 5954, 5957, 5963, (Gott wird im Koran als Musawir = Maler/Schöpfer bezeichnet.)

²⁴ Florale Dekorationen finden sich z.B. in der Großen Moschee von Damaskus (715 n.Chr.), und im Felsendom in Jerusalem (ca. 690 n.Chr.).

²⁵ AL-AKAD, A., *Mohammed Abdou*, S.364 zitiert aus NAGUIB, E.E.D., *The Dawn of Egyptian Modern Painting*, (Guizeh, 1992), S.20

²⁶ Der Mufti ist ein islamischer Rechtsgelehrter, der ein islamrechtliches Gutachten über eine Rechtsfrage nach Maßstäben der Rechtswissenschaft abgeben kann.

seines Vetos sind schwer zu erraten. Fraglich wäre auch die Entwicklung einer modernen gegenständlichen Malerei in Ägypten gewesen.

Während in Europa der Zeitpunkt des Beginns der Moderne mit den innovativen Entwicklungen am industriellen Sektor zusammenhängt, ist es in Ägypten der Wechsel an der politischen Spitze des Landes, der 1908 den Startschuss für eine moderne Kunst in Ägypten markiert. Da es sich ausschließlich um ausländische Lehrer handelt, die bis in die späten zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts an der Schule nach dem Vorbild der französischen Akademien unterrichteten, ist „modern“ im ägyptischen Zusammenhang zudem mit den Begriffen „international“ oder „westlich“ und „urban“ gleichzusetzen. Die Ära der modernen Kunst in Ägypten beginnt also mit dem Kontakt ägyptischer Künstler mit der internationalen Kunstszene. Ob die einheimischen Pionierkünstler den klassischen (akademischen) oder modernen (impressionistisch bis abstrakt) Stil ihrer ausländischen Lehrer und Vorbilder wählten, war dabei eine Angelegenheit individueller Präferenzen und keine von Historizität.²⁷ Die Tatsache, dass beide Stile zur selben Zeit in der Akademie eingeführt wurden, hatte eine Gleichbehandlung, ohne die z.B. in Frankreich geführte Diskussion über ihre unterschiedliche Wertigkeit in Bezug auf die Frage, welche Kunst zuerst eingeführt wurde, zur Folge.

Nicht selten wird im Umgang mit der Malerei islamischer Länder auch der Begriff „orientalistisch“ gewählt. Ein Wort, das seit seiner Einführung in der Literatur heftig diskutiert wurde, und bis heute die negative Konnotation des artverwandten Begriffs „orientalisch“ nicht ablegen konnte. EDWARD SAID (1978) versteht den Begriff als Ausgrenzung eines gesamten Kulturbereichs als „*the other*“.²⁸

In der folgenden Arbeit wird daher der Begriff „arabisch“ stellvertretend für „orientalisch“ verwendet, wenn es um den Kulturkreis geht. Der Begriff „Orientalismus“ oder „orientalistisch“ wird im Sinne einer kunstgeschichtlichen Fachterminologie übernommen, bzw. dort verwendet, wo es dezidiert um besagte Abgrenzungen und antiquierte Vorstellungen des Westens gegenüber dem Orient geht. In diesem Fall sind die Begriffe unter Anführungszeichen gesetzt.

²⁷ KARNOUK, L., *Modern Egyptian Art 1910-2003*, (Kairo, 2005), S.1

²⁸ SAID, E., *Orientalism; Western Conceptions of the Orient*, (London 1978, 1995⁴), S.1 ff

I.1.3. Forschungslage

Bei der Behandlung der Literatur zum Thema „Moderne ägyptische Malerei“ sieht man sich mit einer Reihe unterschiedlichster, teils wissenschaftlicher, vermehrt aber praktisch-formaler Probleme konfrontiert. Obwohl die moderne und zeitgenössische Malerei islamischer Länder in den letzten zehn Jahren durch eine Reihe internationaler Publikationen und Ausstellungen in aller Welt mehr Aufmerksamkeit erfährt²⁹, stößt man bei der Suche nach Literatur über Ägyptische Kunst zumeist auf Bücher über die pharaonische (alt-ägyptische), bzw. koptische Kunst.

Auch in Ägypten sind Kunstschaaffende und jene die darüber schreiben, den politischen und gesellschaftlichen Normen ihres Landes unterworfen. Hinzu kommen die Maximen der religiösen Führer, die (auf eine manchmal schwer verständliche Art) mit dem sozialen und politischen Leben jedes einzelnen Bürgers eng verwoben sind.

Die moderne ägyptische Kunst, deren Entstehung mit der Gründung der Akademie 1908 einsetzt³⁰, und von den politischen, aber auch religiösen Führern des Landes initiiert und gefördert wurde, blieb in den folgenden Jahrzehnten eng mit „dem Staat“ (der Politik des Landes) verbunden. Freischaffende Künstler bilden bis zum heutigen Tag in Ägypten die Ausnahme. Die Mehrzahl der Kunstschaaffenden steht in dem einem oder anderen Beamten- bzw. Angestelltenverhältnis mit dem Staat. Seit den 1920er Jahren, so scheint es, ist der Erfolg eines Künstlers eng an seine Tätigkeit im öffentlichen Dienst gebunden.³¹

Tagebuchaufzeichnungen und Notizen des Künstlers Ahmed Sabry bestätigen diese Meinung, ebenso, wie die Tatsache, dass auch er aus finanziellen Gründen 1924 zunächst eine Stelle im Informationsministerium annehmen musste, bevor er als Lehrer dem

Unterrichtsministerium unterstellt werden konnte und bevor er ein eigenes Atelier gründen konnte. Sein öffentliches Bedienstetenverhältnis gab er jedoch zu keinem Zeitpunkt auf.

Auch wenn sich das Ansehen von Künstlern bis zum heutigen Tag gewandelt hat, steckt hinter diesem System des pragmatisierten Künstlers die Einsicht, dass dieser das Land nach außen hin mehr zu repräsentieren vermag als jede andere Berufsgruppe. Selbst Sabry bemerkte: *„Die Länder werden gemessen an ihren Kunstwerken.“*³² Diese Einstellung hat auch Einfluss auf die Kunstliteratur der letzten Jahrzehnte, wobei eine für den arabischen

²⁹ Auch in Wien: z.B. die Zeitgenössische Kunst aus Saudi Arabien, Wien, Palais Palfy, 1999 oder die erst kürzlich veranstalteten Sharjah Kulturtage in Wien, Palais Palfy, 2007

³⁰ Darin sind sich die Autoren EZZ EL DIN NAGUIB, *The Dawn of Egyptian Modern Painting*, (Kairo, 1992), LILLIANE KARNOUK (1981 op.cit. Fußnote 27) und WIJDAN ALI, *Modern Islamic Art*, (Florida, 1997) einig.

³¹ NAGUIB, E., *Themen der ägyptischen Malerei des 20. Jahrhunderts* (Köln, Diss., 1980), S.7

³² SABRY, A., Notizen mit philosophischen Gedanken zum Thema Kunstwerke, undatiert, vermutlich 1930er Jahre, (Foto 1)

Kulturkreis nicht ungewöhnliche, bzw. sogar mit einer gewissen Tradition behaftete eulogistische Tendenz³³, nicht verleugnet werden kann.

Weitere Schwierigkeiten, mit denen sich Historiker in diesem Zusammenhang konfrontiert sehen, sind das Fehlen von Referenzen und Quellenangaben, das Ignorieren von Chronologien und Jahreszahlen in der Literatur, aber auch bei den Angaben zu Kunstwerken in Museen und privaten Sammlungen.

Eine auf sehr persönliche und psychologisierende Weise erzählte Lebensgeschichte wird vor (bzw. im Gegensatz zu) einer akkurat recherchierten Lebenschronologie oder bestätigten Fakten aus dem Leben der Künstler in der Literatur (aber auch in Interviews) favorisiert. In seiner Dissertation von 1980 bemängelt EZZAT NAGUIB daher: *„Zwar fehlt es nicht an emotionsbefrachteten Lobschriften über einzelne Künstler, aber wissenschaftlich fundierte objektive Veröffentlichungen sind selten.“*³⁴

Das mag auch an den geringen Mitteln liegen, die in Ägypten für die Förderung von wissenschaftlichen Publikationen bzw. für die bildende Kunst im allgemeinen zur Verfügung stehen. Eine von ABU GHAZI im Jahr 1973 veröffentlichte Studie verdeutlicht die Relation (die sich bis heute nicht stark verändert hat). *„Die minimalen verfügbaren Mittel für die Förderung der bildenden Künste in Ägypten pro Jahr sind geringer als die Produktionskosten eines ägyptischen Films.“*³⁵

Dadurch ergeben sich für den Kunsthistoriker, der sich mit dem Thema auseinandersetzt unweigerlich weitere Probleme. Es stehen keine Kunstkarten bzw. Abbildungen, Kunstdrucke, oder Dias zur Verfügung.³⁶ (Zudem haben die unterschiedlichen konservatorischen Maßstäbe der Museen und Privatsammlungen bzw. die inadäquate Aufbewahrung einiger Kunstwerke zu gravierenden Veränderungen in deren Erscheinungsbild geführt.)

Auch Ausstellungs- und Sammlungskataloge oder Aufzeichnungen über Arbeitsverträge sind eine Seltenheit. Der Nachweis der bei BIKAR 1980 zum ersten Mal erwähnten und von Nezar Sabry, (dem Sohn des Künstlers und Verwalter dessen Nachlasses), „bestrittenen“ Tätigkeit Ahmed Sabrys als Insektenmaler³⁷ im Agrarministerium im Jahr 1922 kann durch fehlende Aufzeichnungen und Mitarbeiterkarteien nicht erbracht werden.³⁸

³³ z.B. AHMED QUAZI, oder AL-QUAZWINI

³⁴ NAGUIB, E., op.cit. (1980), S.1

³⁵ ABU GAZI, B., *An-nasra at-taqafyya I*, (Kairo,1973), S.7

³⁶ Auch für die vorliegende Arbeit waren diese Faktoren entscheidend, wie sich im Abbildungsteil zeigen wird. Einige ägyptische Museen (z.B. Museum of Fine Arts Alexandria, Museum of Modern Egyptian Art, Gezira, Kairo, Mahmud Khalil Collection, Kairo) erklärten sich bereit, einzelne Gemälde ihrer Sammlung fotografieren zu lassen. Auch die Porträts aus dem Nachlass des Künstlers konnten dank der freundlichen Genehmigung des Sohnes abgelichtet werden. Jene Bilder hingegen, die sich seit Jahrzehnten in Privatsammlungen befinden, standen für eine solche Katalogisierung leider nicht zur Verfügung.

³⁷ BIKAR, H., op.cit., S.12 (siehe Fußnote 7)

³⁸ Die offizielle Webseite www.sis.gov.eg greift bei dieser Annahme offensichtlich auf die Biographie von HUSSEIN BIKAR zurück.

Die Arbeit mit arabisch-sprachiger Literatur birgt zudem weitere Schwierigkeiten. Zum einen wurden arabische Kunstabhandlungen, die sich auf die Sechziger und Siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts beschränken³⁹, aus (bereits angeführten) finanziellen Gründen nur in sehr geringen Auflagen publiziert, sodass sie selbst in gut sortierten Bibliotheken wie jener 2001 neu eröffneten Bibliotheca Alexandrina oder jener der American University in Kairo nicht zur Verfügung stehen. Zeitschriftenartikel konnten nur mehr durch ihre Referenz bei EZZ-EL-DIN NAGUIB und WIJDAN ALI rekonstruiert werden. Es scheint, als gleiche die Arbeit des Kunsthistorikers hier der eines Archäologen.⁴⁰

Zum anderen birgt die Übersetzung arabischer Schriften das Problem der Transliteration. Da es leider kein einheitliches System der Assimilation von arabischen Buchstaben in die lateinische Schrift gibt, hat es sich scheinbar sogar eingebürgert, die verschiedenen Schreibweisen in nur ein und demselben Text zu gebrauchen.⁴¹

Die einzige Konsequenz, die sich erkennen lässt, liegt in der Inkonsistenz der verwendeten Systeme. In der vorliegenden Arbeit wird die Schreibweise arabischer Worte zum Teil aus den jeweiligen europäischen Publikationen zitiert (übernommen). Gleichzeitig wurde versucht, eine gewisse Konsequenz in der Orthographie derselben Worte einzuhalten. Zur Vereinfachung wird auf Lautstriche verzichtet. Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen und Transkriptionen von der Verfasserin selbst und richten sich nach den Regeln der Enzyklopädie des Islam⁴².

In Bezug auf den Namen des Künstlers „ أحمد صبري “, der von AIMÉ AZAR 1955 mit „Ahmad Sabry“, von NAGUIB EZZ-EL-DIN 1992 „Ahmed Sabri“ und von WIJDAN ALI 1995 „Ahmad Sabri“ transskribiert wurde, stütze ich mich bei der Schreibweise während des gesamten Verlaufs der Arbeit auf die eigenhändige Signatur des Künstlers, die sich „Ahmed Sabry“ liest (Foto 2). Im Falle der Verwendung des Genetivs von arabischen Worten wurde auf die deutsche Schreibweise zurückgegriffen.

Während die historischen Ereignisse, die zur Bildung eines modernen Staatsgefüges in Ägypten führten, durch zahlreiche internationale Publikationen, darunter J.P. VATIKIOTIS' Standardwerk „*History of Modern Egypt; from Muhammad Ali to Mubarak*“ (1968, 1991⁴³)⁴³ kohärent aufbereitet wurden und durch das Existieren von Primärquellen zeitgenössischer Geschichtsschreiber, wie ABDEL RAHMAN AL-GABARTI (1754-1829)⁴⁴, sowie

³⁹ Siehe Bibliographie

⁴⁰ NAGUIB, E.E.D., *The Dawn of Egyptian Modern Painting*, (Kairo, 1992), S.36

⁴¹ NAGUIB, (1980), op.cit. S.7

⁴² HOUTSMA, M.T., [Hrsg.], *Enzyklopaedie des Islam*, (Leiden, 1913-1938)

⁴³ VATIKIOTIS, J.P., *History of Modern Egypt; from Muhammad Ali to Mubarak*, 2vols., (Baltimore, 1992)

⁴⁴ GABARTI, AL-, A.R., *Napoleon in Ägypten*, übers. von Hottinger, A., (Zürich/München 1983, 1989)

Originaldokumente von Napoleon Bonaparte (1769–1821) zusätzlich bereichert werden, kann man sich bei der Rekonstruktion des Ursprungs des neuen künstlerischen Bewusstseins, das sich in Ägypten am Anfang des 20. Jahrhunderts so rigoros ausbreitete, lediglich auf fünf internationale Autoren stützen. Durch die zeitliche Nähe ihrer Erscheinungen gestaltet sich die Literaturlage relativ einheitlich. 1955 fasst der französische Kunstkritiker AIMÉ AZAR als erster die heimische Kunstszene chronologisch zusammen. Er zählt die verschiedenen Künstlergruppen ab den späten 1920er Jahren gemäß deren eigener Bezeichnungen, wie *Les Aînés*, (oder auch *La Chimère* genannt ab 1927), *Les Inquiets* (oder *Art et Liberté*), *L'Eveil de la Conscience picturale*, *Groupe de l'Art moderne* und *Les Independants* auf.

Ahmed Sabry, den AZAR vermutlich während seines Aufenthaltes in Kairo zwischen 1950 und 1961 kurz kennengelernt hat, schätzt dieser dabei folgendermaßen ein: „*Je sais que plusieurs critiques me rappelleront sa „Religieuse“; oeuvre que j'estime pour la pureté de ses lignes, la sobriété de la composition et des couleurs. Mais Faugerat [Fougerat]⁴⁵ a autant de mérite dans cette oeuvre que Sabry.*“⁴⁶

Erst 1980 erscheint die erste Analyse der modernen ägyptischen Malerei in deutscher Sprache. EZZAT NAGUIB⁴⁷ unterteilt die ägyptische Kunst in seiner Dissertation in die verschiedenen Themenbereiche des ägyptischen Alltags, wie Geschichte, Politik, Weltanschauung, Religion, Literatur und Kultur. Allerdings verabsäumt er es, einzelne Künstlerpersönlichkeiten miteinander zu vergleichen bzw. in einen Zusammenhang zu stellen. Sein themenorientierter Ansatz wird in der folgenden Literatur nicht weitergeführt. LILIANE KARNOUK stützt sich in ihrer 1988 erschienenen Analyse der ägyptischen Moderne auf AIMÉ AZAR und unterscheidet drei Künstlergenerationen (zwischen 1910 – 1956)⁴⁸. Die erste betitelt sie „*Egyptian Awakening*“ nach der gleichnamigen Skulptur von Mahmoud Mokhtar (Abb.3), dem ersten Absolventen der Kairoer Kunstakademie. Damit definiert sie den „*Neo-Pharaonismus*“ als erste Stilrichtung der modernen ägyptischen Kunst⁴⁹. Die zweite Generation ab den 1930ern bilden die „*Kosmopoliten*“. Zu jener Zeit war die figurative Kunst im Geschmack der Öffentlichkeit bereits verankert, und ähnlich der konservativen Bourgeoisie in Europa, sammelte auch die ägyptische Oberschicht Werke von Orientalisten, aber auch (bereits anerkannten) Künstlern der Kairoer Akademie, wie Ahmed Sabry.⁵⁰

Während sich KARNOUK bei ihren Forschungen auf die Findung von Bezeichnungen für die

⁴⁵ Korrigierende Anmerkung der Autorin, siehe dazu S.50 dieser Arbeit.

⁴⁶ AZAR, A., *La peinture moderne en Egypte*, (Kairo, 1961), S.20

⁴⁷ NAGUIB, E., (1980), op.cit. Siehe Fußnote 30

⁴⁸ KARNOUK, L., *Modern Egyptian Art; The Emergence of a National Style*, (Kairo, 1988)

⁴⁹ Ibid., S.5 Sie setzt Neo-Pharaonismus in direkten kausalen Zusammenhang zum anhaltenden ausländischen Interesse an der pharaonischen Kunst seit der Französischen Expedition 1798.

⁵⁰ Ibid., S.33

seit 1908 aufgetretenen Kunststile und die Einteilung der Kunstschaffenden in jene Kategorien konzentriert, gliedert NAGUIB seine Dissertation aus dem Jahr 1980⁵¹ entsprechend verschiedener Motivgruppen bzw. Themen, denen er die einzelnen Kunstwerke zuordnet. Er bezieht sich dabei auf die allgemeinen Lebensbedingungen ägyptischer Bauern und Stadtbewohner. Diesem demographischen Schema entsprechend ordnet er bestimmten Themen einzelne Bildmotive zu, wie Sujets aus dem Alltag, Propagandakunst, kulturelle Themen, sowie weltanschauliche Motive und Literaturvorlagen. Anhand dieser ersten Unterteilung liefert er einen methodischen Ansatz zur Analyse der gesamten ägyptischen Kunst ab ca. 1880. Auch liefert er zum ersten Mal das Werkzeug um das Gesamtoeuvre einzelner Künstlerpersönlichkeiten individuell zu betrachten und anhand der von ihm herausgefilterten Kriterien zu analysieren. Dass er dabei gezwungen ist, auf teilweise sehr (ver)alte(rte) Literatur zurückzugreifen, bestätigt den Eindruck, dass die moderne Kunst in Ägypten lange Zeit in Wort und Bild ein Stiefmütterchendasein geführt hat. In ihrem 1997 erschienen Buch „*Modern Islamic Painting*“⁵², in dem WIDJAN ALI dreizehn islamische Ländern getrennt untersucht, widmet sich die Autorin wiederum mehr den Stätten der Kunsterziehung als dem eigentlichen Kunstschaffen.

Wie bereits erwähnt stützen sich die Angaben zur Vita des Künstlers vorwiegend auf die 1967 und 1980 in arabischer Sprache erschienen Biographien der Autoren GABAGHANGY und BIKAR.⁵³ Da die zusätzlich zu Rate gezogene Literatur sehr widersprüchliche Angaben zu den Lebensdaten macht, stütze ich mich bei den Geburtsdaten des Künstlers auf Informationen des Egyptian State Information Centers, die mit den Aussagen des Sohnes Nezar Sabry übereinstimmen und das Geburtsdatum mit 20.4.1889 angeben. Während die Autoren A. AZAR (1955 bzw. 1961), L. KARNOUK (1988) und N. EZZ EL- DIN (1992) „vorsichtshalber“ keinerlei Angaben zu den Lebensdaten Ahmed Sabrys machen, sind sich die Biographen GABAGHANGY (1967) und BIKAR (1980) einig, der Künstler sei am 19.4.1889 geboren.⁵⁴ Die Angaben des Bertelsmann Länderlexikons (1976), welches das Geburtsjahr mit 1896 annimmt, können in Bezug auf ihren tatsächlichen Wahrheitsgehalt ignoriert werden. Auch die Information von E. NAGUIB (1980), der das Geburtsjahr (ohne Angabe der verwendeten Quelle) mit 1882 angibt, muss in diesem Zusammenhang verworfen werden. Diese Problematik weitet sich auch auf andere Lebensdaten und Bereiche des Künstlers (Graduierung, Arbeitswechsel, Auslandsaufenthalte) aus, sodass - sofern möglich - auf Primärquellen, wie Ausweise, Studienbescheinigungen und einige wenige persönliche Briefe

⁵¹ NAGUIB, (1980), op.cit. Siehe Fußnote 30

⁵² ALI, W., *Modern Islamic Art; Development and continuity*, (Florida, 1997), S.22 ff

⁵³ GABAGHANGY, op.cit., und BIKAR, op.cit., (Siehe Fußnote 6 und 7)

⁵⁴ GABAGHANGY, op.cit., S.5 und BIKAR, op.cit., S.4

zurückgegriffen wurde. Die entscheidenden Ausbildungsjahre des Künstlers in Frankreich bleiben dabei leider mit großen Lücken behaftet. Alle Bemühungen, die noch in Frankreich lebenden drei Söhne des Künstlers, Hesham, Nehad und Sahil Sabry⁵⁵, über das Internet und die Außenhandelsstelle der Wirtschaftskammer in Wien ausfindig zu machen, blieben leider aus Datenschutzgründen ohne Ergebnis.

Die zu jener Zeit entstandenen Werke – sofern sie nicht in ägyptischen Museen untergebracht sind oder sich im Kairoer Nachlass des Künstlers befinden – sind teilweise durch Schwarzweißfotos oder den Katalogteilen der Biographen überliefert. Um ein möglichst vollständiges Bild von Sabrys Frauenporträts zeichnen zu können (und aus Mangel an Alternativen), wurden sie trotz der schlechten Reproduktionsqualität in die vorliegende Arbeit und Analyse aufgenommen.

Teilweise mussten frühere Datierungsansätze der ägyptischen Biographen revidiert werden. Bis dato nicht datierte Werke werden innerhalb des Künstlereoewres positioniert.

Sofern von den Biographen überliefert, wurde auf deren Titelvorschläge in der deutschen Übersetzung zurückgegriffen. Änderungen oder Verbesserungsvorschläge der Autorin wurden mit entsprechenden Anmerkungen versehen.

⁵⁵ BIKAR, op.cit., S.13

I.2 GESCHICHTLICHER HINTERGRUND

I.2.1 Napoleonische Expedition 1798

In seinem umfassenden Werk über die Geschichte des modernen Ägypten nennt VATIKIOTIS drei epochale Ereignisse, die für die Entwicklung Ägyptens maßgeblich waren.

Er spricht von der Arabisch-Islamischen Eroberung im 7. Jahrhundert, der weder arabischen noch islamischen Eroberung vom 12. bis zum 16. Jahrhundert durch Kurden, Türken und Osmanen; und vom ersten europäischen Übergriff beginnend mit der Napoleonischen Expedition nach Ägypten im Jahr 1798.⁵⁶

Nach mehr als 700 Jahren der Fremdherrschaft war die französische Expedition die erste westliche Fremdmacht, die Ägypten, wenn auch nur für kurze Zeit, regierte.

Obwohl die meisten Herleitungen der Entwicklung eines modernen Ägypten beim Amtsantritt Mohammed Alis ansetzen, erscheint es legitim zu behaupten, dass der Grundstein für einen modernen Staat schon etwas früher gelegt wurde. Trotz reger Handelsabkommen mit Europa fand der erste nachhaltige Kontakt Ägyptens mit Europa jedoch 1798 mit dessen Eroberung durch die Franzosen unter Napoleon Bonaparte (1769-1821) statt. Auch wenn das Unterfangen politisch und militärisch gesehen für die Franzosen in einem Desaster endete, so war es auf wissenschaftlicher und auch kultureller Ebene ein großer Erfolg (für beide Seiten).⁵⁷

Napoleon gründete am 22. August 1798 das Ägyptische Institut (*Institut Egyptienne*) in Alexandrien, als eine akademische Institution für Wissenschaftler, Historiker und Beobachter, die seine Expedition begleiteten.

Als Modell für diese Institution wurde das 1795 in Paris unter der Leitung des Mathematikers und Begründers der angewandten Geometrie Gaspard Monge (1746-1818), einem Freund Napoleons, eingerichtete *Institut National* herangezogen, das sich schnell zu einem Zentrum der Wissenschaften entwickelt hatte.⁵⁸

⁵⁶ VATIKIOTIS, P.J., *History of Modern Egypt; from Muhammad Ali to Mubarak*, 2vols., (Baltimore, 1992), S.9 f

⁵⁷ Im Zusammenhang mit dieser Arbeit wird daher zumeist der Begriff Expedition gewählt, da nicht so sehr die politischen Auswirkungen der französischen Invasion Ägyptens im Vordergrund stehen, als viel mehr die wissenschaftlichen Ergebnisse der Expedition, an der sich über 165 Wissenschaftler aus fast allen Disziplinen, wie Archäologie, Mathematik, Geschichte, Technik, Malerei, Geologie, Etymologie und Medizin etc. beteiligten, darunter der Chemiker Claude Louis Berthollet, der Evolutionstheoretiker Geoffrey Saint-Hilaire und der Künstler Dominique Vivant Denon, der spätere Direktor des Musée du Louvre, Paris.

⁵⁸ Das ägyptische Institut sollte 3 wissenschaftlichen Grundsätzen folgen: 1. für die Verbesserung der Wissenschaft und des Wissens in und um Ägypten zu arbeiten; 2. die natürlichen, industriellen und historischen Wissenschaften, die in und für Ägypten relevant sind, zu studieren; und 3. die Beratung und das Aussprechen von Empfehlungen in Regierungsbelangen zu übernehmen.

Wie sein Pariser Vorbild wurde das ägyptische Institut in vier Sektionen unterteilt: Mathematik, Physik und Naturgeschichtliche Wissenschaft; Politik und Wirtschaft; Literatur und die Künste. Die Ergebnisse sollten zudem alle drei Monate im „*Journal Le Decade Egyptienne*“ veröffentlicht werden. Später wurden die wissenschaftlichen Ergebnisse in einem 26 Textbände und 12 großformatige Bildbände umfassenden Werk, der „*Description de L’Egypte*“ zusammengefasst.⁵⁹

Mit dem *Institut Egyptienne* baute Napoleon zugleich die erste akademische Einrichtung seit der von den Fatimiden im 10. Jahrhundert eröffneten Al Azhar Universität auf.

(Bezeichnenderweise wurde auch von dort im Oktober 1798 zur offenen Rebellion aufgerufen.)

Napoleon kam zwar als Eroberer, doch er hatte Juristen mitgebracht, Verwaltungsbeamte, Naturforscher, Künstler, kurzum all die Fachleute, die notwendig waren, um eine neue Zivilisation zu schaffen - und er schuf sie tatsächlich. Er begründete das moderne Ägypten, indem er seinen Stolz darein setzte, dem Land ein französisches Gepräge zu geben, gleichzeitig aber den islamischen Glauben zu achten.⁶⁰ Er zeigte zugleich Interesse an und Respekt vor der Kultur und den Menschen, die er vorfand. Er ordnete an, dass alle islamischen („*muselmanischen*“)⁶¹ Feste eingehalten würden und schrieb den Paschas Briefe in einem Stil, den er für orientalisch hielt.⁶²

Politisch kann die französische Okkupation als erster Schritt zur Unabhängigkeit vom osmanischen Mandat gesehen werden.⁶³

Auch als Reiseziel wurde Ägypten unter Napoleon völlig neu entdeckt (die Veröffentlichungen lockten allerdings nicht nur Gelehrte, sondern auch Plünderer in das Land, in dem die Ausfuhr von Altertümern noch durch kein Gesetz verboten war).

Wie EDWARD SAID 1978 darlegte⁶⁴, waren bis dahin kaum Künstler in das arabische Land gekommen. Nun zog es sie in Strömen dorthin, und sie zeigten zum ersten Mal nicht nur den Menschen in Europa, sondern auch den Ägyptern selbst deren Landschaft und Alltag in romantischen Bildern. Dadurch ergab sich der erste intensive Kontakt mit Öl- und Aquarellmalerei.

⁵⁹ NÉRET, G., [Hrsg.], *Description de l’Egypte*, (Köln, 2002)

⁶⁰ MAUROIS, A., *Napoleon*, (London, 1963, 1998²⁴), S.38 f

⁶¹ Ibid., S.39

⁶² Die Mameluken nannten ihn daher auch Bournaberdis Bey. Napoleon lernte Arabisch und hielt seine Inaugurationsrede in dieser Sprache, obwohl er dazu – als Eroberer - keineswegs gezwungen gewesen wäre.

⁶³ Die Wertschätzung der Ägypter für Napoleon ist auch heute noch in der Gesellschaft spürbar.

⁶⁴ SAID, E., *Orientalism*, (London, 1978, 1995⁴), S.31 f

I.2.2. Das moderne Ägypten ab Mohammed Ali (ab 1805) und der Weg in die politische und finanzielle Abhängigkeit Ägyptens vom Westen

Durch die im Ägyptischen Institut von den Franzosen betriebenen wissenschaftlichen und historischen Nachforschungen wurde den Ägyptern die eigene Geschichte und damit ein Stück Identität wiedergegeben, was aber gleichzeitig den Ruf nach einem eigenen Führer des Volkes lauter werden ließ.

Als die Franzosen das Land verließen, versuchte Sultan Mahmoud II. (reg.1808-1839) durch die Entsendung von Truppen die bereits geschwächten Mameluken endgültig zu entmachten. Diese hatten jedoch Schützenhilfe von Seiten der Briten, die ihnen bereits mehrmals während der französischen Besatzung mittelbar oder unmittelbar beigestanden waren. Innerhalb des osmanischen Heeres befand sich auch ein Kontingent von Albanern, das für sein besonders rebellisches und stolzes Gehabe bekannt war. Deren Anführer wurde im Zuge eines Aufstandes von den eigenen Truppen ermordet; ihm folgte als Kommandant Mohammed Ali (1769-1848), der die Gelegenheit ergriff und durch befristete Kollaboration mit den Mameluken eine Istanbul gegenüber unerwartet starke Position einnehmen konnte. In einem nächsten Schritt sicherte er sich die Unterstützung der führenden Ulamas, der Kaufleute und vor allem der Notables, die unter der hohen Steuerbelastung zu Zeiten der Mamelukenherrschaft gelitten hatten.⁶⁵

1805 wurde Mohammed Ali von den Osmanen als „Wali“ (Statthalter) Ägyptens eingesetzt.⁶⁶ 1811 versetzte der Wali den Mameluken den Todesstoß, in dem er binnen weniger Tage zunächst in Kairo, dann in Oberägypten jeweils mehr als 1.000 von ihnen massakrierte, die Häuser plünderte und die Frauen vergewaltigen ließ.⁶⁷ Diese Aktionen waren akkordiert mit dem Sultan und machten Ali den Weg frei für die nächsten Schritte zur Stabilisierung der Macht. Mit dem Monopol über alle landwirtschaftlichen Erzeugnisse und einer Steuerreform schwächte Mohammed die Position der Ulama und Ashraf.⁶⁸

Zahlreiche militärische Aktionen folgten, die anfangs noch im Interesse der Osmanen geführt wurden (wie die Befreiung Mekkas und Medinas von den Wahhabis), nach einer vom Sultanat initiierten, gescheiterten Palastrevolution gegen Mohammed Ali aber der Ausweitung von dessen Unabhängigkeit dienten.⁶⁹

⁶⁵ FAHMY, K., *The era of Muhammad Ali Pasha 1805-1848*, IN: DALY, M.W., [Hrsg.], *The Cambridge History of Egypt*, vol.2, (Cambridge, 1998), S.141 ff

⁶⁶ VATIKIOTIS, P.J., *The History of Modern Egypt, From Muhammad Ali to Mubarak*, (Great Britain/Baltimore, 1969, 1991⁴), S.51

⁶⁷ FAHMY, op.cit S.146

⁶⁸ Ibid., S.150

⁶⁹ Ibid., S.153

Der Herrscher erkannte die Notwendigkeit eines schlagkräftigen, zuverlässigen Heeres, das jeden Protest der Bevölkerung sofort im Keim ersticken könnte. Nachdem Alis erster Versuch sich ein Heer aus Sklaven aufzubauen, gescheitert war, holte er sich in einem zweiten Anlauf einen Veteranen des Frankreich-Feldzuges ins Land, Joseph Sèver, der für ihn eine Armee aufbauen und ausbilden sollte und das auch erfolgreich tat.⁷⁰

1841 überließ Sultan Abd al-Majid Mohammed Ali Ägypten als „*hereditary domain*“, das von seinen Nachfahren unter dem Titel „Khedive“⁷¹ regiert werden sollte.⁷² Die Khediven hielten sich bis zur Änderung des Titels 1914⁷³ in einer zumindest repräsentativen Funktion.

Neben den militärischen Aktivitäten setzte Mohammed Ali auch gewaltige technische Projekte um. Durch eine Verdoppelung des Kanalnetzes konnten im Zeitraum von 1813 bis 1830 die Anbauflächen um 18 Prozent vermehrt werden. Allerdings wird die Zahl der Menschen, die bei diesen Bauvorhaben ums Leben kamen, weil für ihre Sicherheit nicht ausreichend gesorgt war, auf rund 100.000 geschätzt.⁷⁴ Die Zweiseitigkeit der Unternehmungen, die Mohammed ohne Rücksicht auf Verluste durchzog, wird hier so deutlich wie in der Finanzgebarung. „*In order to transform Egypt in the way he envisaged, he disrupted village life and the pattern of agricultural work [...]*“⁷⁵ urteilt etwa BOTMAN.

Vor allem in Darstellungen britischer Autoren werden die Schattenseiten von Alis Herrschaft gerne besonders grausam ausgemalt – aus naheliegenden Gründen: diente die Revolution der Bevölkerung gegen die durch die Khediven ausgelöste Finanzmisere, die sogenannte Urabi-Revolution, den Briten doch als Vorwand für die Besetzung des Landes. Dennoch gilt er bei vielen Geschichtsschreibern als „*the founder of modern Egypt*“⁷⁶: die Zeit seiner Herrschaft wird allgemein als positive Phase für die Entwicklung des modernen Staates angesehen. Was Mohammed Ali zweifellos gelang, war die Schaffung einer soliden Elite, die das Land mittels einer durchdachten Bürokratie über Jahrzehnte durchgängig verwaltete. Mohammed selbst, der bis zu seinem 47. Lebensjahr Analphabet war, hielt sehr viel auf eine

⁷⁰ Trotz einiger Pannen (viele der ursprünglich Eingezogenen aus den Provinzen mussten letztendlich aus gesundheitlichen Gründen für untauglich befunden werden.) umfasste das Heer bereits nach weniger als 10 Jahren die stattliche Anzahl von 10.000 Mann. Siehe FAHMY, op.cit., S.154

⁷¹ Khedive (persisch, osmanisch) ist der Titel der osmanischen Vizekönige von Ägypten. Die Angehörigen der Dynastie des Muhammad Ali führten den Titel eines Khediven (anstelle eines Statthalters = Wali) seit dem frühen 19. Jahrhundert; ab 1867 wurde er als erblicher Titel der Vizekönige anerkannt. Nach der Ausrufung des britischen Protektorats über Ägypten 1914 wurde der Titel in "Sultan" geändert, um die Lösung Ägyptens von der Türkei zu verdeutlichen. Ab 1922, nach der formellen Unabhängigkeit Ägyptens, trugen die Herrscher den Titel "König" (arab. *Malik*).

⁷² FAHMY, op.cit., S.139

⁷³ Siehe Fußnote 72

⁷⁴ FAHMY, op.cit. S.152

⁷⁵ BOTMAN, S., *Egypt from Independence to Revolution 1919-1952*, (New York, 1991¹), S.15

⁷⁶ FAHMY, op.cit., S.140

gediegene Bildung und legte auch bei der Erziehung seiner zahlreichen Nachkommen (es sollen 30 gewesen sein) großen Wert darauf, dass sie die „*arts and sciences*“ studierten.⁷⁷ Auch für die Bevölkerung führte er die allgemeine Schulpflicht ein, wofür er auf das französische Bildungssystem zurückgriff. Wie sehr er sich dabei an Westeuropa orientierte, zeigt der Umstand, dass er über viele Jahre hinweg Studenten dorthin schickte. Der erste Auslandsschüler soll Nikola Masabki, der spätere Leiter der Staatsdruckerei in Bulak⁷⁸ gewesen sein; er erlernte in Italien, wohin zwischen 1809 und 1818 28 Schüler – „*manche noch im Knabenalter*“⁷⁹ – gingen, das Druckerhandwerk. 1826 schickte Mohammed eine ganze Mission nach Paris. Unter den 44 Studenten befanden sich viele Türken und Armenier, sowie einige Ägypter, deren Aufenthalt 5 Jahre dauern sollte. Es folgten 8 derartige Gruppen, wobei sich unter den entsendeten Studenten mehrere Prinzen befanden. Insgesamt kamen so während der Amtszeit Mohammed Alis ca. 350 junge Leute aus Ägypten nach Europa. Die meisten erhielten eine Ausbildung, die sie für eine Laufbahn in Marine, Armee oder Industrie qualifizieren sollte, viele andere erzog man zu Ingenieuren oder Ärzten, für Verwaltungsberufe, als Agronomen oder Chemiker.⁸⁰ Zusätzlich zu den im Ausland ausgebildeten Fachkräften holte Mohammed ausländische Experten nach Ägypten. Bald bildeten sich – auch im Zusammenhang mit der industriellen Zusammenarbeit mit Europa – „*[...] sizeable foreign communities – French, Italian, Greek [...]*“⁸¹. Dank der Industrialisierung und dem damit einhergehenden zunehmenden Wohlstand mussten viele Kinder der Bauern, der *fellaheen*⁸², auch nicht mehr wie bisher bei der Feldarbeit helfen. Vor allem in den ländlichen Provinzen ließ Mohammed Schulen bauen – 40 in Unter-, 26 in Oberägypten. Neben den traditionsreichen Koranschulen wurden auch vom Westen übernommene Formen der Erziehung eingeführt. Ab 1820 wurden außer Militärfachschulen auch solche für Medizin, Veterinärmedizin, Landwirtschaft und Sprachen eröffnet.

Als bemerkenswert sei auch Mohammed Alis Politik der religiösen Toleranz zu erwähnen: „*Christians – Armenians, Copts, Greeks and other Europeans – held key posts in his administration.*“⁸³ und „*Muhammad Ali created a state out of a former Ottoman province, and gave Egyptians a sense of identity and stake in the state by dragooning them into*

⁷⁷ MARSOT, *A Short History of Modern Egypt*, (Cambridge, 1992), S.57

⁷⁸ In der Druckerei von Bulak wurde u. a. die „Ägyptische Zeitung“ („*al-Wakai al Misrije*“) hergestellt, deren erste Ausgabe am 3. Dezember 1828 erschien. MÜNCHHAUSEN, Th. Freiherr von [Hrsg.], *Mameluken, Paschas und Fellachen; Berichte aus dem Reich Mohammed Alis 1801 – 1849*, (Tübingen, 1982), S.321

⁷⁹ Siehe MÜNCHHAUSEN, *ibid.*, S.314

⁸⁰ MÜNCHHAUSEN, *ibid.*, S.314 f

⁸¹ VATIKIOTIS, *op.cit.*, S.61

⁸² Arabischer Pl. für „Bauer“, siehe auch Fußnote 255 und 256

⁸³ VATIKIOTIS, *op.cit.*, S.63

government."⁸⁴

Mohammeds Nachfolger setzten diese Politik im wesentlichen fort.⁸⁵ Sein Enkel Ismail Pascha (1863-1879), der als Student in Frankreich, Großbritannien und Deutschland gewesen und zwischen Istanbul und Paris weit gereist war⁸⁶, vertiefte den Kontakt zu Europa auf jeder nur denkbaren Ebene: „*To make Egypt´s commitment to an identification with Europe more positive and acute, Egypt under Ismail participated in the Paris World Exhibition of 1867.*"⁸⁷ Auch auf dem Bildungssektor ging Ismail weiter als seine Vorfahren: „[...] *he reformed the educational system by establishing specialized schools for lawyers, administrators, engineers, teachers, and technicians; he also encouraged the education of girls*"⁸⁸.

Er holte wie sein Vater europäische Künstler ins Land, nicht zuletzt um die nach westlichen Vorbildern errichteten imposanten Paläste künstlerisch ausstatten zu lassen. Damit nahm der Einzug der bildenden Kunst in Ägypten nach ca. 300 Jahren seinen Anfang. „*The fine arts of drawing, painting and sculpture received their first impetus in this period.*"⁸⁹

Mit der Einweihung des Suezkanals 1869 wurde Ägypten offiziell für den Westen geöffnet. Wie schon 1798 mit Napoleon, reisten Schriftsteller und Künstler, Wissenschaftler und Musiker zur Eröffnungszeremonie. Unter ihnen befanden sich Theophile Gautier, Emile Zola, Henrik Ibsen und der Orientalismus-Maler Eugène Fromentin, der auch Sabrys Oeuvre beeinflussen sollte.⁹⁰

Ismail Pascha organisierte die prächtigsten Einweihungsfeiern und ließ dafür eigene Hotels und Paläste bauen, was allerdings den Staatsbankrott zur Folge hatte.

So musste er, „*the impatient Europeanizer*"⁹¹, „*the real father of Egyptian independence*"⁹² die Reise ins Exil antreten; Frankreich und Großbritannien als die größte Gläubiger des Landes entsandten „Finanzberater" und übernahmen damit *de facto* die Macht über Ägypten. Das blieb der Bevölkerung nicht verborgen, und 1882 führte der Unmut breiter Massen zu einem Aufstand, der als Urabi-Revolution⁹³ in die Geschichte einging. Die Proteste, die in der

⁸⁴ MARSOT, op.cit., S.60

⁸⁵ Unter Abbas (1848 – 1854) baute Robert Stephenson eine Eisenbahnlinie von Kairo nach Alexandria. Said (1854 – 1863) vertiefte die Trennung von der Türkei, indem er das Arabische als offizielle Landessprache förderte. Siehe VATIKIOTIS, S.70 f

⁸⁶ VATIKIOTIS, op.cit., S.75

⁸⁷ Ibid., S.83

⁸⁸ BOTMAN, op.cit., S.16

⁸⁹ VATIKIOTIS, op.cit., S.107

⁹⁰ Ismails hohe Wertschätzung westlicher Kultur zeigte sich unter anderem in seiner Wahl des Eröffnungsstückes für die Einweihung des nach französischem Vorbild errichteten Opernhauses in Kairo. Er beauftragte Giuseppe Verdi (1813-1901) mit der Fertigstellung einer Oper zu Ehren der Eröffnung. *Aida* entstand. (Siehe VATIKIOTIS, op.cit. S.109) Da jedoch die Kostüme nicht rechtzeitig fertig wurden, wurde letztendlich „Rigoletto“ aufgeführt. (Siehe MARSOT, op.cit., S.68 und ALI, op.cit., S.23)

⁹¹ VATIKIOTIS, op.cit., S.70

⁹² Ibid., S.86

⁹³ Benannt nach ihrem Anführer, dem Offizier und Kriegsminister Ahmed Urabi Pascha (1841-1911).

Folge ausbrachen, wurden im wesentlichen von drei Interessensgruppen getragen, den sog. „liberalen Pashas“, deren Begriff von Liberalismus aber im wesentlichen ihre eigenen Rechte umfasste, den jungen Intellektuellen, die eine Verfassung forderten, und den Armeeangehörigen.⁹⁴ Aber auch Islamisten und Großgrundbesitzer, die unter den Folgen des britischen Kontrollregimes zu leiden hatten⁹⁵, schlossen sich ab 1879 der immer stärker werdenden nationalistischen Bewegung im Land an. Die Forderung nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung zog sich somit quer durch das politische Spektrum und alle Bevölkerungsschichten ungeachtet des sozialen Status. *„Egyptians firmly believed that they had an incontrovertible right to exist as a nation.”*⁹⁶

Die nationale Volksbewegung, die sich so in der Zeit von 1879-1882 unter dem Leitmotiv *„Egypt for the Egyptians”*⁹⁷ formierte, kulminierte jedoch in einem blutigen Zusammenstoß. Die Angst vor einem Umsturz und einer starken ägyptischen Nation, die für Europa unweigerlich den Verlust der politischen Einflussphäre und vor allem unabsehbare finanzielle Verluste seitens der britischen Kreditgeber gebracht hätte, hatte schließlich zur radikalen Niederschlagung der Proteste geführt.⁹⁸ Am 11. Juli 1882 beschoss die britische Flotte Alexandria, besetzte den Suezkanal (den Mittelpunkt britischen Interesses) und schlug die ägyptische Armee vernichtend in der Schlacht von Tel-al-Kebir. Dies war der Anfang der britischen Besatzung, die in verschiedenen Spielarten bis 1956 dauern würde.⁹⁹

Tawfik (1879-1892), Ismails Sohn und Nachfolger starb 1892. Sein Sohn und nächster Khedive Abbas Hilmi II. (1892-1914) war im Wiener Theresianum ausgebildet worden¹⁰⁰ und hatte ganz andere Vorstellungen von seiner Rolle als sein Vorgänger. Hilmi konnte sich aber gegen die britische Besatzungspolitik unter Evelyn Baring, 1st Earl of Cromer (1841-1917) nicht durchsetzen und finanzierte eine linke Oppositionsbewegung. Diese setzte große Hoffnung auf Mustafa Kamil Pascha (1874-1908), einen jungen Intellektuellen, den man nach Europa schickte – vorgeblich, um dort zu studieren, tatsächlich aber, um für die Sache der ägyptischen Nationalisten zu werben und die internationale Öffentlichkeit auf die Zustände in Kairo aufmerksam zu machen. Diese Initiative versandete ohne nennenswerten Erfolg, und Kamil kehrte in seine Heimat zurück, um von hier aus auf den Abzug der Briten

⁹⁴ BOTMAN, op.cit., S.19

⁹⁵ Die gesamte Landwirtschaft Ägyptens wurde auf die Bedürfnisse der britischen (Textil-) Industrie umgestellt, was zu Engpässen in der Lebensmittelversorgung führte und die Unzufriedenheit in der gesamten Bevölkerung lauter werden ließ.

⁹⁶ BOTMAN, op.cit., S.19

⁹⁷ MARSOT, op.cit., S.72

⁹⁸ BOTMAN, op.cit., S.18

⁹⁹ BOTMAN, op.cit., S.18

¹⁰⁰ MARSOT, S.76, Zu den Errungenschaften seiner Regentschaft, siehe Fußnote 85

hinzuarbeiten.¹⁰¹ Als besonders wesentlich erachteten es die Intellektuellen, zu beweisen, was viele der Besatzer abstritten: dass es eine ägyptische Nationalität überhaupt gibt. Tatsächlich musste ein Nationalbewusstsein nach Jahrhunderten der Fremdherrschaft erst entwickelt werden. Das erforderte die geschichtliche Auseinandersetzung mit den eigenen Wurzeln, aber auch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema und dessen Aufbereitung. In diesem Zusammenhang konnte die Bedeutung einer fundierten Ausbildung gar nicht überschätzt werden, weshalb Institutionen wie die Kunstakademie in der Folge gegründet wurden.

Die Ende des 19. Jahrhunderts begonnenen nationalen Tendenzen (bzw. nationalistischen Bewegungen)¹⁰² wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts in politische Parteien überführt. Dazu zählten die Nationale Partei unter der Führung Mustafa Kamils, sowie die Umma-Partei der moderateren Reformisten¹⁰³ und die 1907 (bezeichnenderweise das Jahr, in dem Lord Cromer abdankte) gegründete liberale Volkspartei, die die erste liberale Regierung stellte und deren Bedeutung vor allem in der engen Verbindung mit der Zeitung „Al-Jarida“ und deren Herausgeber Lutfi al-Sayyid lag.

Das Klima dieser Jahre war geprägt von einer bisher nicht gekannten Meinungsvielfalt, die durch Intellektuelle aus anderen Provinzen des Osmanischen Reiches, vor allem aus Syrien, die in Kairo Zuflucht gesucht hatten, noch bereichert wurde. Selbst die umfassende Emanzipation der Frauen wurde thematisiert – was allerdings auf heftige Gegenreaktionen von Seiten der Konservativen stieß.¹⁰⁴

Dennoch waren um die Jahrhundertwende noch 95 Prozent der ägyptischen Bevölkerung Analphabeten und das Bildungsbudget des Landes betrug auch 1920 noch kaum mehr als ein Prozent des Staatshaushalts.¹⁰⁵

Die vielen kleinen Schritte in Richtung Selbstbestimmung der Ägypter wurden durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges unterbrochen. Während die Ablösung vom Osmanischen Reich 1914 formal durch das Protektorat und die Ausrufung des nominellen Königreichs vollzogen wurde¹⁰⁶, blieb allein die Abhängigkeit von Großbritannien.

¹⁰¹ Ibid., S.76 f.

¹⁰² Als Folge des Unmuts der Bevölkerung über die kontinuierlich wachsenden materiellen und rechtlichen Privilegien der Ausländer im Land.

¹⁰³ BOTMAN, op.cit., S.18 f

¹⁰⁴ MARX, Ch., *Geschichte Afrikas von 1800-Gegenwart*, (Paderborn, 2004), S.232 f

¹⁰⁵ VATIKIOTIS, op.cit., S.469

¹⁰⁶ Ibid., S.469 sowie MARSOT, op.cit., S.79

I.2.3 Die politischen Umwälzungen von 1920 – 1952 Das liberale Ägypten

Als nach dem Krieg die Briten die Versprechungen auf Autonomie, mit denen man sich die Unterstützung der ägyptischen Soldaten sichern hatte wollen, erneut nicht einlösten, kam es 1919 zu einem Aufstand der durch die Verhaftung und Deportation einer Gruppe der Wafd-Partei¹⁰⁷, die unter der Führung von Saad Zaghlul (1859-1927) an der Pariser Friedenskonferenz teilzunehmen versuchte, um die Unabhängigkeit Ägyptens zu erwirken, noch verstärkt wurde. Bei der Niederschlagung der folgenden Massendemonstrationen gegen die britische Herrschaft starben an die 800 Menschen. Zwar wurde eine ägyptische Mission unter Zaghlul in London empfangen, jedoch konnte kein Kompromiss über eine ägyptische Souveränität erzielt werden, was weitere Unruhen zur Folge hatte. 1922 war Großbritannien schließlich gezwungen, Ägypten aus dem Protektorat zu entlassen und dem Land formal die Unabhängigkeit zu gewähren. Ein Königreich wurde unter dem jüngsten von Ismails Söhnen, Fuad I. (reg. 1922-1936) eingerichtet.¹⁰⁸ Die neu gegründete Verfassung verlieh dem Monarchen weitgehende Befugnisse, er konnte Minister entlassen, das Parlament auflösen und den Premierminister absetzen; dadurch konnten Fuad und sein Nachfolger über dreißig Jahre die Gesetzgebung untergraben und sich der führenden nationalen Bewegung entgegenstellen.¹⁰⁹

Durch diese Konstellation der Mächte konkurrierten bis vor der Revolution 1952 drei verschiedene staatstragende Kräfte miteinander: die Wafd-Partei, eine in der Basis breit verankerte nationale politische Organisation, die gegen die britische Einflussnahme antrat, König Fuad, den die Briten auf den Thron gehievt hatten, und die Briten selbst, die zumindest ihre Kontrolle über den Suezkanal nicht verlieren wollten.

Am anderen Ende des Spektrums bildete die extremistische Moslemische Bruderschaft, gegründet 1928 von Sheikh Hassan al-Banna (1906-1949),¹¹⁰ zwar eine starke politische und religiöse Kraft, wurde jedoch vom säkularen Staat ausgegrenzt und 1948 aufgelöst. Großbritannien behielt sich die militärische Präsenz in der Kanalzone, sowie die Kontrolle über den Sudan vor und schrieb den Schutz ausländischer Interessen¹¹¹ und der

¹⁰⁷ Arabisch: für „Delegation“, war eine ägyptische nationalistische Partei, die 1919 gegründet wurde. An der Parteispitze standen gebürtige Ägypter, die einer weltlichen, bürgerlich-demokratischen Haltung verbunden und dem Königreich gegenüber feindselig eingestellt waren. Die Wafd war siegreich, wann immer sie kandidierte und es freie Wahlen gab.

¹⁰⁸ MARSOT, A.Al.-S., *A Short History of Modern Egypt*, (Cambridge, 1985, 1992⁴), S.80

¹⁰⁹ BOTMAN, S., *The liberal age, 1923-1952*, IN: DALY, M.W., [Hrsg.], *The Cambridge History of Egypt*, vol.2, (Cambridge, 1998), S.286

¹¹⁰ VATIKIOTIS, P.J., *The History of Modern Egypt, From Muhammad Ali to Mubarak*, vol.2, (Great Britain, Baltimore, 1969, 1991⁴), S.319

¹¹¹ Ausländer waren nicht der ägyptischen Gerichtsbarkeit unterstellt.

Minderheiten im Vertragswerk fest.¹¹² Auf Druck der Briten musste auch der als Vertreter der Wafd-Partei 1924 zum Premierminister gewählte Zaghlul zurücktreten.¹¹³

Die 1925 unter der Wafd-Partei gegründete Regierung wurde vom König nur 9 Stunden nach ihrer Konsolidierung wieder abberufen; ähnliches geschah 1926.

Trotz der politischen Turbulenzen entwickelte sich das Wirtschafts- und Geistesleben in diesen Jahren mit großem Elan. 1925 wurde die erste staatliche Universität, benannt nach Fuad I, in Kairo eröffnet, 1942 folgte die Universität in Alexandria, die Faruk Universität, 1950 die Ain Shams Universität in Heliopolis, 1957 eine weitere in Asiat.¹¹⁴ 1926 betrug die Zahl aller Studierenden an Colleges und Hochschulen 3.000 Personen, bis 1946 waren es über 15.000.¹¹⁵

1927 starb Saad Zaghlul im Alter von siebzig Jahren. Sein Nachfolger wurde Mustafa al-Nahhas (1879-1965), der durch den König rasch wieder abberufen wurde und erst 1930 – nach dem Wahlsieg der Wafd mit überwältigenden 90 Prozent der Sitze – die Regierung abermals übernahm; jedoch stolperte er über einen angeblichen Korruptionsskandal. 1936 starb König Fuad I. und sein erst sechzehnjähriger Sohn Faruk (1920-1965) folgte ihm nach. Er verhandelte mit den Briten, die erschreckt durch die italienische Invasion in Äthiopien um ihre Einflusssphäre fürchteten. Sie unterschrieben einen Vertrag, der den Abzug aller Truppen aus Ägypten garantierte mit Ausnahme der Kanalregion. Minderheiten und Ausländer wurden nun der ägyptischen Regierung unterstellt. Ägypten richtete von jetzt an Konsulate und Botschaften auf der ganzen Welt ein und begann eine eigene Außenpolitik.¹¹⁶

Auch unter Faruk wurde die Wafd 1937 zugunsten einer Minderheitsregierung abgesetzt. Die innenpolitische Stabilität blieb nach wie vor aus, innerhalb von acht Jahren wurde das Parlament vier Mal aufgelöst.¹¹⁷

Mit dem Beginn des 2. Weltkrieges wurde das Kriegsrecht proklamiert und eine weitere Folge von Minderheitsregierungen kam an die Macht. Durch eine halbe Million alliierter Soldaten, die nun im Land stationiert waren, kam es zu Engpässen in der Versorgung. Konnte die Ausweitung der durch Geographie, Klima und Monokultur beschränkten landwirtschaftlichen Nutzflächen die Bevölkerung, die von 1897 von 9,7 Millionen bis 1937 auf 15, 9 Millionen angewachsen war,¹¹⁸ schon kaum ernähren, bildete die Versorgung der Truppen eine

¹¹² BOTMAN in DALY op.cit., S.285

¹¹³ Ibid., S.291

¹¹⁴ VATIKIOTIS, op.cit., S.477

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ BOTMAN in DALY, op.cit., S.295

¹¹⁷ Zwischen 1923 und 1938 gab es sieben Mal Wahlen.

¹¹⁸ VATIKIOTIS, op.cit., S.315

zusätzliche Belastung. In den 40er Jahren waren Hunger und Not am größten. „*Domestic conditions became critical in the winter 1941-42. A sharp rise in living costs was aggravated by a scarcity of basic commodities such as sugar, flour, fuel and ordinary cloth for the attire use by the masses in their daily wear (gallabiyya). Black market was rampant. [...] Yet by January bread was scarce. Inhabitants of the poorer native quarters in Cairo were storming bakeries for bread.*“¹¹⁹

Sehr zum Missfallen Großbritanniens gab es von ägyptischer Seite gewisse Sympathien mit den Achsenmächten, auch seitens des Königshauses; gewisse Kreise hofften, dass sich bei einem deutschen Sieg Ägypten der Briten entledigen könnte.¹²⁰

Die Wafd, die sich als klare Gegnerin der Achsenmächte positioniert hatte, wurde daher auf Drängen der Briten - sie bedrohten den König mit Waffengewalt¹²¹ - 1942 wieder in die Regierung gebracht, und ließ sich durch Wahlen bestätigen.

Als es 1944 offensichtlich wurde, dass Deutschland den Krieg verlieren würde, entledigten sich die Briten wieder der starken Wafd Regierung und setzten erneut eine Minderheitsregierung ein. Die folgenden Wahlen 1945 wurden von der Wafd boykottiert. Im gleichen Jahr wurde das Kriegsrecht aufgehoben, und somit auch Pressezensur und Versammlungsverbot.

Erst 1947 zogen sich die Briten wieder in die Kanalregion zurück, aber die feindliche Stimmung gegenüber den Besatzern wuchs nach dem Krieg weiter an. Als 1948 ägyptische Truppen in Palästina, das nach Ablauf des britischen Mandats nun in einem Machtvakuum lag, einmarschierten, um die Gründung des Staates Israel zu verhindern, kam es zu antisemitischen und ausländerfeindlichen Ausschreitungen in Kairo. Abermals trat das Kriegsrecht in Kraft.

Aus den Wahlen 1950 ging wiederum die Wafd als Siegerpartei hervor, auch wenn sie jetzt nur mehr 40 Prozent erreichte.¹²² Verstrickt in Vetternwirtschaft, ohne eine wirklich radikale Position zu beziehen, hatte sie viel von ihrem Glanz und damit der Wählergunst verspielt. Sie versuchte mit Reformen der politisch angespannten Lage Herr zu werden: es wurden Kollektivverträge und eine Krankenstandsregelung eingeführt, das weiterführende Bildungssystem gebührenfrei gemacht und Besitz an landlose Bauern verteilt.

Doch der Konflikt um die britische Besetzung der Kanalzone dominierte die Politik, und er spitzte sich zu. Großbritannien hatte seine Truppen weiter aufgestockt, aber die ägyptische Eisenbahn boykottierte den Transport von Ausrüstung und Personal. Guerillatruppen

¹¹⁹ Ibid., S.349

¹²⁰ BOTMAN in DALY, op.cit., S.299

¹²¹ VATIKIOTIS, op.cit., S.350

¹²² Ibid., S.360

attackierten britische Stellungen während die Regierung nur tatenlos zusah.¹²³

Als im Januar 1952 die von den britischen Truppen geforderte Räumung der Polizeistation in Ismailiyya verweigert wurde, griff die britische Artillerie an. Mehr als fünfzig¹²⁴ Polizisten wurden bei diesem Angriff getötet und die folgenden Ausschreitungen in Kairo, im Zuge derer über 750 Einrichtungen zerstört wurden, forderte weitere Opfer. Das Chaos hatte seinen Höhepunkt erreicht.¹²⁵ Das Kriegsrecht wurde ausgerufen und Nasser zum militärischen Generalgouverneur ernannt, jedoch Tags darauf vom König wieder abgesetzt. Eine unabhängige Regierung wurde gebildet, doch eine Gruppe von Freien Offizieren unter Führung von Gamal Abdel Nasser (1918-1970) stürzte König Faruk (reg. 1936-1952), dessen Ansehen bei der Bevölkerung durch seinen lasziven Lebenswandel geschwunden war und den die Militärs für die Niederlage 1948 gegen Israel verantwortlich machten.

In der Erwartung unmittelbarer Reformen kam es zu Arbeiteraufständen, in deren Folge zwei Todesurteile verhängt wurden.

Nach einer kurzen Phase einer Zivilregierung schafften die Freien Offiziere unter Nasser die Verfassung ab und riefen 1952 die Republik aus.

Nasser wurde zum charismatischen Führer Ägyptens, der den Kurs eines arabischen Sozialismus einschlug. Er verstaatlichte den Suezkanal, als die Weltbank ihm die finanzielle Hilfe zum Bau des Assuan Staudamms entzog. Er regierte autokratisch, erfreute sich aber beim Volk großer Beliebtheit, allein die Niederlage im Sechs-Tage-Krieg gegen Israel brachte ihm gewisse Einbußen an Popularität.

Nach Nassers Tod wurde sein Vizepräsident Anwar as-Sadat (1918-1981) zum Präsidenten gewählt. Durch den Yom-Kippur-Krieg und die anschließenden Friedensverhandlungen gelang es ihm den Sinai zurückzuerobern. Sadat nutzte seine Popularität beim Volk zur Umsetzung von wirtschaftlicher Liberalisierung, die am Ende seiner Amtszeit jedoch zu Unzufriedenheit und Unruhen führte.

Sadats größte außenpolitische Leistung war die Aussöhnung mit Israel, die das Land zwar in Distanz zu den arabischen Staaten führte, jedoch Frieden mit dem Nachbarn brachte und Ägypten zu einem der größten Empfänger amerikanischer Auslandshilfe machte.

1981 wurde Sadat von einem muslimischen Extremisten erschossen.

Sein Nachfolger wurde Hosni Mubarak, der seit 1975 das Amt des Vizepräsidenten innehat. Er ist bis heute im Amt.

¹²³ VATIKIOTIS, op.cit., S.370ff

¹²⁴ Nach MARSOT wurden nur vierzig Polizisten getötet, und siebzig verletzt. MARSOT, op.cit., S.104

¹²⁵ VATIKIOTIS, op.cit., S.372

I.3 KUNSTGESCHICHTLICHER HINTERGRUND

I.3.1 Erster Kontakt zu europäischen Malern des Orientalismus

Der antiken Isis' Schleier tragen gerne die modernen Töchter des Nil.

Doch unterm Schleier funkeln Sterne, lodern Feuer – rein und subtil.

Théophile Gautier, *Emailen und Kameen*

Um den Beginn einer akademischen Ausbildung in Zeichnen, Malen und Bildhauern in der 1908 gegründeten Schule der Schönen Künste in Kairo festzusetzen, ist es zunächst notwendig, einen Blick auf die Kunstentwicklung des Landes vor 1908 zu werfen.

Ägypten hat eine jahrtausende zurückgreifende künstlerische Tradition, vor allem auf dem Gebiet des Kunsthandwerks, beginnend mit der Alt-Ägyptischen oder Pharaonischen Kunst, über die Koptische, Byzantinische und schließlich die Islamisch-Arabische Kunst ab der arabischen Eroberung durch Ibn al As im 7. nachchristlichen Jahrhundert (641 AD).¹²⁶

Die fatimidische Herrschaft von 969-1171 stellt dabei vermutlich den Höhepunkt der islamischen Kunst und Zivilisation in Ägypten dar, da unter ihr Ägypten zum reichsten Zentrum islamischer Kultur aufstieg, was die große Anzahl an erhaltenen Bauten und Kunstgegenständen jener Zeit beweist. (Abb.4 und Abb.5)

Auch unter den Ayyubiden (Saladin 1170-1250) wird Ägypten als kulturelles und schulisches Zentrum des Islam weiter gefördert¹²⁷. Dabei wird das Land seit dem 9. Jahrhundert immer wieder von Einflüssen aus Asien und Persien infiltriert, da Ägypten und Alexandrien im speziellen eine besondere geographische Lage zwischen den Kontinenten Asien und Afrika zukommt.

VATIKIOTIS geht sogar so weit zu behaupten, dass die ägyptische Psyche in einen asiatisch-mediterranen und einen afrikanisch orientierten Teil gespalten sei.¹²⁸

Er bezieht sich dabei auf die demographischen Gegebenheiten bzw. die unterschiedlich geprägte Mentalität von Ober- und Unterägyptern. Die einzige Identität, die das Land und die Menschen bis heute eint, ist die Gemeinschaft im Islam.

¹²⁶ Siehe dazu: IRWIN, *Islamische Kunst*, (London, 1997, Köln, 1998²)

¹²⁷ Mitverantwortlich für diese Entwicklung war sicherlich die Zerstörung des bisherigen Zentrums Bagdad 1250.

¹²⁸ VATIKIOTIS, op.cit., S.6

Im ersten Mamelukenstaat von 1250-1382 kommt es zu einer Weiterführung der Förderung von Kunst, Literatur und Baukunst, begünstigt durch die reichhaltigen Ressourcen des Landes, die den Sultanen und ihrem Apparat große Erträge bescherten. Auch der rege Handel in Bezug auf Kulturgüter und Kunsthandwerk mit Europa trug zum Wohlstand der Bevölkerung bei.

Durch interne Machtkämpfe kam es im zweiten Mamelukenstaat (1382–1517) zur Stagnation der Wirtschaft und der Kunstsituation. Diese Verschlechterung setzte sich auch nach der Eroberung Ägyptens durch das osmanische Reich 1517 fort.

Handel und Kunsthandwerk kamen fast vollständig zum Erliegen, da Selim I. (reg. 1512-1520) die meisten der führenden Künstler (und ihre Werke) in die Reichshauptstadt Istanbul befahl.¹²⁹

Obwohl dieser Raub der einheimischen "Kunstszene" ein singuläres Ereignis in der Geschichte des Landes blieb, reichte er aus um Ägypten 300 Jahre lang in einen „*künstlerischen Tiefschlaf*“¹³⁰ zu versetzen. Der zeitgenössische Historiker Ibn Iyas (geb. 1448) machte in seinem Monumentalwerk über die Geschichte Ägyptens (1468-1522) diesen Raub für den allgemeinen Niedergang im Textilweben, Kunststicken, in der Holzschnitzerei, den Steinmetzarbeiten, bei Mosaiken, Emailarbeiten, in der Bildhauerei, Töpferei, und Architektur, sowie der Buchmalerei und der Kalligraphie, kurzum für den Niedergang der gesamten Kunstproduktion des Landes verantwortlich.¹³¹

Erst 1798 flammte das kulturelle und künstlerische Leben wieder auf, durch die mit der französischen Expedition ins Land gekommenen Künstler wieder auf. Ägypten wurde nach fast 300 Jahren Isolation abrupt mit der westlichen Ästhetik und Kunstproduktion in Berührung gebracht. Von ABDARRAHMAN AL-GABARTI¹³² erfahren wir, dass die Franzosen einige Künstler damit beauftragten, die Sheikhs und hohen ägyptischen Würdenträgern zu porträtieren (Abb.6 und Abb.7), andere wiederum sollten Insekten und Vögel malen (Abb.8 und Abb.9), und wieder andere die Fische und Wale (Abb.10). Diese Gruppe von Malern war im Haus von Ibrahim Kathkuda El Sennary untergebracht.¹³³ Unter ihnen auch Michel Rigault.

Es waren diese Maler, die die Bildende Kunst in Ägypten einführten und das Volk dazu brachten, sich wieder mit seiner eigenen historischen und künstlerischen Vergangenheit auseinander zu setzen.

¹²⁹ VATIKIOTIS, op.cit., S.6

¹³⁰ NAGUIB, E.E.D., *The dawn of Egyptian Modern Painting*, (Guizeh, 1992), S.7

¹³¹ VATIKIOTIS, op.cit., S.6

¹³² GABARTI, AL-,A.R., *Napoleon in Ägypten*, übers. von Hottinger, A., (Zürich/München 1983, 1989)

¹³³ NAGUIB, E.E.D., op.cit., S.7

Die Literatur sieht in den 1830er Jahren allgemein den Beginn des sogenannten „Bild-Orientalismus“. ¹³⁴ Sie leiteten offiziell die Epoche der künstlerisch motivierten Reisen in den Orient, mit besonderem Augenmerk auf Ägypten, ein. Adrien Dauzat (1804 – 1868) gehörte zu den ersten Malern, die nach 1830 das Land besuchten. Aber auch David Roberts, Eugène Fromentin, dessen Bilder für Ahmed Sabry in der Mohammed Mahmoud Khalil Collection in Kairo ¹³⁵ zugänglich waren, Théodore Frère, William Holman Hunt, Jean-Léon Gérôme, der österreichische Maler Leopold Karl Müller, und Frederick Lewis. Sie alle ließen sich in Kairo für einige Monate, andere für einige Jahre nieder.

1835 äußerte sich der Schweizer Maler Marc-Gabriel-Charles Gleyre (1806-1874) bereits erstaunt über die große Zahl von Künstlern, die wie er auf der Suche nach Motiven Ägypten bereisten. *„Bei jedem Schritt trifft man unweigerlich auf andere Maler. [...] Ich habe hier mindestens ein Dutzend vorgefunden, die ihren eigenen Worten zu folge allesamt sehr talentiert sind. Sie haben mir meine Freude an Kairo gründlich verdorben.“* ¹³⁶

Gleyre's Bericht gibt einen akkuraten Einblick in die Situation ausländischer Künstler in Ägypten nach 1798. Die enge Verbindung zwischen der politischen Funktion des französischen Ägyptenfeldzuges und der künstlerischen Umsetzung der Erfahrungen in Ägypten wurde zunächst anhand der glorifizierenden Darstellungen von Kriegsgefechten durch die mitreisenden Künstler deutlich. Der ehemalige Zeichenlehrer Madame de Pompadours und Diplomat des *Ancien Régime* Dominique Vivant Denon (1747-1825), der anstelle von Jaques-Louis David (1748-1825) am ägyptischen Feldzug teilnahm, wurde beispielgebend für all jene Künstler, die nach der Rückkehr Napoleons den Auftrag erhielten heroische Episoden des Feldzuges zu malen. Vielen diente Denons Bericht „Reise durch Unter- und Oberägypten“ von 1802 als wichtige Quelle der Inspiration.

Nicht nur das Motiv von Schlachten erfreute sich großer Beliebtheit, auch die kulturellen und naturwissenschaftlichen Errungenschaften der Akademie wurden ab ca. 1810 zum beliebten Darstellungsthema, wurden doch einige der größten Entdeckungen erst nach Ende der französischen Besatzung von jenen Wissenschaftlern gemacht, die nach 1801 im Land geblieben waren. 1813 entdeckte Johann Ludwig Burckhardt Abu Simbl, 1817 wurde das Tal der Könige erschlossen und nur vier Jahre danach, die Hieroglyphen von Jean-Francois Champollion (1790-1832) entziffert. Dabei wurde die zwischen 1803 und 1826 erschienene monumentale *Description de l'Egypte* zur wichtigsten Quelle für Maler und Literaten.

¹³⁴ LEMAIRE, G.G., *Orientalismus*, (Köln, 2000), S.121 f

¹³⁵ Gegründet 1915 in El-Dokki Kairo von Mohammed Mahmoud Khalil und seiner Frau, war das Museum schon vor seiner Eröffnung 1962 für einen auserwählten Kreis zugänglich.

¹³⁶ LEMAIRE, op.cit., S.128

Unter Khedive Ismail (1862-1879) hatte sich der europäische Trend in der Kunst fortgesetzt. Die Eröffnung des Suezkanals nutzte Ismail als die perfekte Gelegenheit um den prominenten internationalen Gästen zu beweisen, dass Ägypten nun ein modernes und westliches, kein afrikanisches Land war.¹³⁷ Das „europafreundliche“ Klima im Land wurde von den ausländischen Künstlern sehr geschätzt.

Nach und nach wurde die ägyptische Gesellschaft von der westlichen Kultur infiltriert. Die Skulpturen an allen öffentlichen Plätzen wurden von Alfred Jacquemart (1824-1896) im Auftrag von Mohammed Ali geschaffen; die Bauwerke, Paläste mit ihren Ausstattungen im Stil des Barock bzw. Rokoko machten es schwierig sich der europäischen Kunst zu entziehen. Der (zumeist osmanische) Adel importierte zudem Handwerker und Porträtmaler aus Italien, Frankreich, Armenien und Griechenland. ALI merkt dazu an, dass solch europäische Künstler nur bei einem kleinen Teil der *upper class* Ägypter beliebt waren, und ihnen der Großteil der Bevölkerung (wohl aus finanziellen Gründen) gleichgültig gegenüber stand.¹³⁸

Der Bezirk Al Khoronfesh (Al-Gamaliya/Kairo) kristallisierte sich als der von den ausländischen Künstlern favorisierte Bezirk und so bildete sich eine kleine Kolonie französischer Künstler (unter ihnen Eugène Fromentin, Théodore Frère, Paul Renoir, Emile Bésnard, und etwas später Beppi Martin, mit dem auch Ahmed Sabry verkehrte), die das Viertel zu einem Miniatur Montparnasse umgestalteten. 1891 veranstalteten sie ihre erste Kunstausstellung in der 1869 eröffneten Oper.¹³⁹ Gegen Ende der Verkaufsausstellung entschied der Schirmherr der Veranstaltung Ismail, dass die noch unverkauften Werke versteigert werden sollten.¹⁴⁰ Daraus entstand ein regelmäßiger Salon, der ab 1902 auf Befehl des Khediven Abbas II. (oder Abbas Hilmi Pascha, 1874-1944) auch der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Bezeichnenderweise sollte in diesem Bezirk 17 Jahre später die Akademie der Schönen Künste (1908) entstehen.

¹³⁷ Was er auch durch die Einladung so prominenter Gäste und namhafter Persönlichkeiten wie Emile Zola und hoher Gäste wie den preußischen Kronprinz, den österreichischen Kaiser und die französische Kaiserin zu beweisen suchte. Siehe YOUNIS, B. M., *Zwei Phasen in der Entwicklungs Entstehungsgeschichte des modernen Ägyptens*, (Dipl.arb. Wien, 1999), S.39

¹³⁸ ALI, W., *Modern Islamic art, development and continuity*, (Florida, 1997) S.23, Eine Ansicht, die von NAGUIB EZZ ED DIN in seiner Analyse „*The Dawn of Egyptian Modern Painting*“ (Kairo, 1992) allerdings nicht geteilt wird.

¹³⁹ ALI, op.cit, S.23

¹⁴⁰ Dies war die Geburtsstunde der ersten Kunstauktion im arabischen Raum.

I.3.2 Gründung der Akademie

Anders als in (Moghul-) Indien gab es in Ägypten keine kontinuierliche Kunstschule die von dynastischen Herrschern unterstützt wurde. Wie in Punkt I.3.1. erwähnt, nahm Selim I. (1470-1520) nach der Eroberung Ägyptens 1517 alle Handwerker aus den Bereichen Glas-, Metall- und Stoffverarbeitung nach Istanbul mit, um dort die Stadt und seine Paläste zu verschönern. Die erste Gewerbeschule in Ägypten wurde erst wieder 1835 unter Mohammed Ali gegründet mit dem Ziel die in den neu gegründeten Fabriken produzierten Baumwollstoffe mit Dessins zu verzieren, um damit ihren (Handels-)Wert zu steigern.

Die Französische Expedition hatte das philosophische und intellektuelle Gedankengut der Revolution ins Land gebracht, und die wissenschaftlichen Leistungen der von ihnen gegründeten Ägyptischen Akademie hatten das Interesse der Ägypter an ihrer eigenen (künstlerischen) Vergangenheit geweckt. Die nationalistischen Bewegungen nach 1882 ließen zudem den Wunsch nach einer geeigneten Ausdrucksform der neu entdeckten „ägyptischen“ Identität wach werden. Es ist daher wenig verwunderlich, dass die Gründung der Akademie der Schönen Künste in Darb El-Gamamiz (Zamalek/Kairo) nur wenige Monate nach jener der ägyptischen Nationalpartei unter Mustafa Kamil Pascha erfolgte.

Der Franzose Guillaume Lablan¹⁴¹, der dem intellektuellen Kreis um Mustafa Kamil Pascha und dem Kunstmäzen Prinz Yusuf Kamel (1882-1967), Enkel von Ibrahim Pascha, angehörte, erkannte die „*historische Notwendigkeit*“¹⁴² einer Akademie der Schönen Künste und fand im Prinzen einen großzügigen und willigen Mäzen, der die Gründung der Schule und die ersten Ausbildungsjahre der Studenten aus eigener Tasche finanzierte.

Der Plan der Gründung stieß allerdings zunächst bei den religiösen Azhar-*hardlinern* auf starken Gegenwind. Einzig der ägyptische Mufti Sheikh Mohammed Abdou (1849-1908) erkannte (in dem reformorientierten politischen Klima) die Wichtigkeit einer guten Ausbildung im Unabhängigkeitsbestreben des ägyptischen Volkes, sowie den möglichen positiven Einfluss einer eigenen (national-ägyptischen) Kunst.¹⁴³

Abdou verwies auf den pädagogischen Charakter von Bildern. *„Der Maler zeichnet, und der Nutzen seiner Aktion ist unbestritten. Die Verehrung von Statuen oder Bildern wurde bereits ausgeschlossen. Und überhaupt, bezweifle ich, ob das islamische Gesetz jemals solche Repräsentationen - die sicherlich eines der effizientesten pädagogischen Mittel darstellen -*

¹⁴¹ KARNOUK und ALI transkribieren ihn folgendermaßen: „*Laplagne*“, IN: KARNOUK, L, *Modern Egyptian Art; The Emergence of a National Style*, (Kairo, 1988), S.11 und ALI, op.cit., S.27. Diese Schreibweise muss korrigiert werden.

¹⁴² ISKANDER, R., EL-MALLAKH, K., 50 years of Art, S.11

¹⁴³ Der ägyptische Schriftsteller, Jurist und Feminist QASIM AMIN (1863-1908) war sogar soweit gegangen, den Niedergang der ägyptischen Nation auf seine Rückständigkeit am Gebiet der Künste (Musik und Theater mit eingeschlossen), zurückzuführen. Siehe dazu NAGUIB, E.E.D., op.cit., S.19

*verbieten würde, wenn erst gezeigt würde, dass sie weder einen Angriff auf die religiösen Doktrinen noch Gebräuche darstellen."*¹⁴⁴

Da er den pädagogischen Charakter und erzieherischen Nutzen des Malens immer wieder argumentiert und eine der Doktrinen des Islam die Gelehrigkeit und das fleißige Streben nach Wissen ist, nahm er damit seinen Gegnern den Wind aus den Segeln.

1908 eröffnete Prinz Yusuf Kamel die Schule der schönen Künste in Darb El-Gamamiz/ Zamalek. Damit war die erste Institution in der gesamten arabischen Welt gegründet, in der man westliche Kunst erlernen konnte.

Kurz nach der Eröffnung hatten sich bereits mehr als 170 Interessenten (zumeist aus den ländlichen Gebieten) in der Schule eingeschrieben. Verantwortlich für den großen Zulauf war sicherlich auch die Tatsache, dass für die Aufnahme keinerlei schulische Vorbildung vorgeschrieben war, und die Kosten der Schule gänzlich durch Yusuf Kamel getragen wurde. Der Abschluss erfolgte im dritten Ausbildungsjahr und der jeweils beste Schüler seines Jahrganges erhielt ein vom Prinzen großzügig dotiertes Stipendium für einen Studienaufenthalt in Frankreich oder Italien, um dort seine Studien zu komplettieren. Die Schule in Gamamiz war nach dem Vorbild der französischen Akademie organisiert. Sie gliederte sich in eine Malabteilung, Bildhauer- und Dekorationsabteilung, in denen ausschließlich ausländisches Lehrpersonal beschäftigt wurde.¹⁴⁵ Der erste Direktor und Lehrer der Skulpturabteilung war der Initiator Guillaume Lablan selbst. Die Lehrer der ersten Stunde, Paolo Forcella (geb. 1868)¹⁴⁶, Juan Antes, Bonot (Malerei) und Colonne (Dekoration)¹⁴⁷ unterrichteten jeweils in ihrer Muttersprache (Französisch oder Italienisch), was angesichts der Tatsache, dass viele der Studenten keinerlei schulische Vorbildung besaßen, zu großen Problemen in der Verständigung geführt haben muss.

Bereits im Juni 1910 wurde die Schule umstrukturiert und um eine Architekturabteilung unter der Leitung des französischen Architekten Peron erweitert. Administration und Ablauf der Kurse wurden modifiziert und die Schule der Universität Kairo unterstellt.

Das Unterrichtsministerium schrieb fortan eine Aufnahmeprüfung vor; dafür konnte die Schule mit einem akademischen Diplom abgeschlossen werden.

Auch nach der Ernennung zur Hochschule behielt Yusuf Kamel eine führende Rolle in der Organisation und auch der Finanzierung der Schule. Bis zu seinem Tod überlies er der Schule insgesamt etwa 100 000 Pfund in Geld und Landbesitz und bestimmte 1911, dass die Anzahl

¹⁴⁴ AL-AKAD, A., *Mohammed Abdou*, S.364 zitiert nach NAGUIB, E.E.D., op.cit., S.20

¹⁴⁵ NAGUIB führt als Grund dafür, die zeitgleiche Westernisierung des Landes an, während ALI mit dem Mangel an einheimischen Künstlern argumentiert.

¹⁴⁶ Transliteration nach ALI: „Forschella“ IN: ALI, W., op.cit., S.27

¹⁴⁷ Transliteration nach ALI, ibid., S.27

der Schüler nie 150 übersteigen sollte.¹⁴⁸

Die Schule der Schönen Künste hatte Vorbildcharakter im gesamten arabischen Raum. Während es in Istanbul schon 1883 zur Gründung einer westlich orientierten Schule der Schönen Künste unter Osman Hamdi Bey (1842 - 1910) gekommen war, wurden die libanesischen, syrischen und tunesischen Kunstschulen erst später und nach dem Modell der ägyptischen Akademie gegründet.

Neben jener in Darb el-Gamamiz gab es eine Reihe weiterer Institutionen, die sich vorwiegend auf die Ausbildung in angewandter Kunst spezialisiert hatten. Wie in Pkt. I.2.2. erwähnt, wurde unter Mohammed Ali 1835 die Kunstgewerbeschule und unter seinem Sohn Ismail 1868 ein Institut für Mechaniker und Elektriker gegründet, das 1909 um die Abteilung Kunsthandwerk erweitert worden war und die Ziele der Kunstgewerbeschule aufgriff.

Nach europäischem Vorbild lag das Ziel dieser Schule in der Verbesserung der Qualität und Verschönerung der industriell gefertigten Gegenstände, wie Baumwollplanen.¹⁴⁹

Jene Abteilung wurde 1918/19 unter der Leitung des Engländers William Stuart ausgegliedert und 1928/29 zur Schule der Angewandten Kunst ernannt, dessen erster ägyptischer Direktor erst 1934 bestellt wurde. Parallel zur Schule der Schönen Künste wurde jene der angewandten Kunst 1941 zur Akademie ernannt, und ist seit 1975 in die Hulwan Universität Kairo eingegliedert.¹⁵⁰

Als größte Konkurrenz zur Schule der Schönen Künste entwickelte sich jedoch die Leonardo da Vinci Kunstschule, die 1898 von der in Kairo ansässigen italienischen Dante Alighieri Gesellschaft gegründet worden war und in der Anfangszeit nur ausländische Studenten aufnahm. Nach Einführung der Aufnahmeprüfung an der Yusuf Kamel Schule entwickelte sie sich zu einer Art Auffangnetz für dort abgewiesene Studenten. Sie wurde 1976 durch ein Abkommen zwischen Italien und Ägypten geschlossen.¹⁵¹

1941 wurde unter der Leitung des Unterrichtsministeriums das „Atelier der Schönen Künste“ für die herausragendsten Absolventen der Akademie eröffnet. Vergleichbar mit einer postgraduellen Ausbildung durften die Studenten zwei Jahre abwechselnd in Luxor und Kairo ihre akademische Ausbildung komplettieren. Wegen der fehlenden finanziellen Mittel wurde das Programm jedoch kurz nach 1967 wieder eingestellt.

Während die Schulen und Akademien zweifellos eine entscheidende Rolle in der Einführung westlicher Kunst in Ägypten spielten, waren es doch die Kunstgruppen und –vereine, die die

¹⁴⁸ ISKANDER, R., EL-MALLAKH, K., 50 years of Art, S.11

¹⁴⁹ Diesen Eindruck vermitteln auch zeitgenössische Quellen, z.B. *Prisse d'Avenne* um 1845

¹⁵⁰ ALI, op.cit., S.28

¹⁵¹ Ibid., S.28

ästhetischen Theorien im Land vorantrieben. Wurde in der Anfangszeit die akademische Ausbildung Europas kopiert, so waren es jene Vereine, die mit ihren Ausstellungen und theoretischen Veröffentlichungen die Kunstszene vom reinen Kopieren zum Ausdruck einer eigenen ägyptischen Identität brachten.

Ägypten wurde zur intellektuellen Drehscheibe im politischen als auch künstlerischen Bestreben nach Unabhängigkeit, dessen Ziele in der 1937 herausgegebenen „*Declaration of the Post-Orientalists*“, initiiert von den führenden Künstlerpersönlichkeiten Kamel al-Tilmisani (1917–1972) und Kamel al-Mallakh (1918–1987), festgesetzt wurden. Darin wurde der Ruf nach einer authentisch ägyptischen und zeitgenössischen Kunst laut, die regionale Einflüsse mit internationalen Stilen verbinden sollte. Der intellektuelle Diskurs zwischen der „Art and Freedom“ Bewegung, gegründet von Ramsis Yunan (1914-1966), und internationalen Künstlern wie André Breton (1896-1966) und Diego Rivera (1886-1957), die die individuelle künstlerische Freiheit in den Vordergrund stellten und vor allem die (zeitgenössische) faschistische Kunst ablehnten, führte zur Bildung weiterer Kunstvereine und Kunstjournale, deren Gründer und Herausgeber meist die Absolventen der Akademie in Zamalek waren.

Wie sich in Kapitel III. Werkanalysen zeigen wird, blieb Sabrys Kunst allerdings in den meisten Fällen von diesen Entwicklungen nach 1937 unbeeindruckt. Er hielt sich von Kunstgruppierungen fern, trat keinem Verein bei, auch wenn er Kontakt pflegte zu seinen ehemaligen Kommilitonen, und malte vorwiegend Auftragsporträts für eine kleine Oberschicht. Er kann als der Künstler bezeichnet werden, der den (westlich-) akademischen Richtlinien der Schule der Schönen Künste am meisten verhaftet blieb.

I.3.3 Die Pionier-Künstler

When I was a child, there had been no sculpture and no sculptor in my country for more than seventeen hundred years. The images that appeared among the ruins and sands at the edge of the desert were considered to be accursed and evil idols – no one should come near.

(Mahmoud Mokhtar)

Die ersten Absolventen der Akademie der Schönen Künste in Darb El-Gamamiz (Zamalek/Kairo) werden als die Pioniergeneration ägyptischer Künstler bezeichnet, zu der unter anderem Mahmoud Mokhtar (1891–1934), Mohammed Nagy (1888–1956), Mahmoud Said (1897–1964), Raghib Ayyad (1892–1982) und Yussef Kamel (1891–1971) gehörten. Wie in Punkt I.3.2 angedeutet, drückte sich das „Moderne“ der ägyptische Kunst durch den Versuch der Künstler aus, die ägyptisch-islamischen Themen in die Form einer internationalen (allgemein-gültigen) Kunst zu bringen. Ohne eine eigene Tradition der Öl-, Aquarell-, Pastellmalerei und vieler anderer Techniken brauchte es die Anleitung durch ausländische Künstler im Land. AIMÉ AZAR erkannte in seinem 1955 erschienen Werk, dass die akademischen Anfänge in Ägypten (bis zur Mitte der 1930er Jahre) daher sehr kanonisch wirkten.¹⁵²

Die große Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang der Bildhauer Mahmud Mokhtar, der 1911 als bester Schüler die erste Abschlussklasse der Kairoer Akademie beendet und das Prinz Yusuf Kamel Stipendium für die École des Beaux Arts in Paris gewinnt. Mokhtar, der aus ärmlichen Verhältnissen stammte, bekam dort die Gelegenheit bei Odilon Redon (1840–1914) zu lernen. Während der Pariser Jahre schuf Mokhtar die Skulptur „*Egyptian Awakening*“ (Abb.3), mit der er 1919 die Goldmedaille am Pariser Salon gewann.¹⁵³

Die Skulpturengruppe, die aus einer Sphinx und einer Bäuerin besteht, die im Begriff ist, sich zu entschleiern, steht zum einen für die Auseinandersetzung mit der eigenen pharaonischen Vergangenheit und zum anderen für die Befreiung von der jahrhundertelangen Okkupation durch Fremdmächte und wurde in Zeiten der politischen Liberalisierung zum Sinnbild der ägyptischen Seele (mit all ihren Facetten). Sein Stil wird in der Literatur heute als Neopharaonismus betitelt.¹⁵⁴ Er bedient sich der klassischen linearen Form der ägyptisch-pharaonischen Kunst und verbindet diese mit ureigens ägyptischen Themen, wie z.B. in „Die Braut des Nils“ (Abb.11) oder „Die Chamsin“¹⁵⁵ (Abb.12).

¹⁵² AZAR, A., *La peinture moderne en Egypte*, (Kairo, 1955, 1963), S.20

¹⁵³ Sie steht heute am Eingang der Kairoer Universität.

¹⁵⁴ ALI, W., *Modern Islamic Art*, (Florida, 1997), S.24

¹⁵⁵ Übersetzung aus dem Arabischen: „Die Fünziger“. Damit sein die Winde bzw. Sandstürme Ende April/Anfang Mai gemeint, die fünfzig Tage andauern.

Die symbolische Formensprache wurde ihm vermutlich in seinen Pariser Jahren (er verbringt fast 10 Jahre dort, bevor er nach Ägypten zurückkehrt) durch seinen Lehrer Redon nahe gebracht. Durch die Thematisierung von nationalen Belangen gelingt es ihm, aus dem Kanon der akademischen Ausbildung auszubrechen. Seine Werke spiegeln den Zeitgeist in Ägypten wieder.¹⁵⁶

Ein weiterer Absolvent der Pionierklasse von 1911 war Ragheb Ayyad, der später die Ägyptische Akademie in Rom mitbegründen sollte. Da er kein Stipendium erhielt, fand er zusammen mit seinem Studienkollegen und Freund Yussef Kamel einen innovativen Weg, der es beiden ermöglichte, im Ausland zu studieren. Beide nahmen denselben Posten als Zeichenlehrer an der Mustafa Kamil Grundschule¹⁵⁷ an. Während der eine (Yussef Kamel) in Paris studierte, finanzierte ihn der andere mit seinem Lehrergehalt. Nach einem halben Jahr wurde gewechselt. 1925 erhielt Ayyad ein Stipendium für Rom und unterrichtete nach seiner Rückkehr an der Akademie der Angewandten und später an der Bildenden Kunst.

Dem naturalistischen Malstil der italienischen Ausbildungszeit folgte ab 1930 ein zeichnerischer Stil mit einer thematischen Vorliebe für die Innenräume von Kirchen. Malte er 1925 noch einen ägyptischen Bauern bei der Feldarbeit, so wandte er sich in den folgenden Jahren mehr spirituellen Themen zu. Anders als sein Kollege Yussef Kamel brach er stilistisch aus dem Dogma der akademischen Kunst aus, und widmete sich –ähnlich wie Mokhtar- ur- ägyptischen Motiven, wobei Ayyads Hauptaugenmerk auf der koptischen Vergangenheit Ägyptens lag. (Abb.13)

Yussef Kamel hingegen, dessen Kunst stilistisch sehr gut mit jener von Ahmed Sabry zu vergleichen ist, blieb Zeit seines Lebens der impressionistischen Malweise seiner Lehrer, unter ihnen der italienische Porträtmaler Paolo Forcella treu.¹⁵⁸ (Abb.14 und Abb.15) Er setzte sich mit den „Stützen der ägyptischen Gesellschaft“, den *fellahin* und dem ruralen Umfeld auseinander, dem er (wie Mokhtar) ursprünglich entstammte.

Anders als die Absolventen der Akademie stammte Mahmoud Said aus sehr wohlhabenden aristokratischen Verhältnissen. Da seine Familie die Karriere als Künstler nicht unterstützte, praktizierte Said erst 25 Jahre als Anwalt, bevor er sich 1947 endgültig der Malerei zuwandte. Seine Porträts fanden vor allem bei ausländischen Künstlern Gefallen.¹⁵⁹ Er war der am weitesten gereiste Maler von den genannten Pionieren (Holland, Italien,

¹⁵⁶ Er wird heute noch als nationaler Held gefeiert.

¹⁵⁷ Ahmed Sabry lehrte dort nur einen Monat lang und wurde nach dem Probemonat entlassen.

¹⁵⁸ Italienischer Maler, Karikaturist und Pianist. Er lebte viele Jahre in Kairo, wo er mit seinem künstlerisch bedeutenderem Bruder Nicola Forcella zum europäischen Zirkel zählte und die dortige Kunstschule leitete. MEIBNER, G., [Hrsg.], *Saur, Allgemeines Künstlerlexikon*, (München, 2004), Bd. 42, S.269. (Wie Ahmed Sabry experimentierte er mit Pastellkreide).

¹⁵⁹ ALI, op.cit., S.205

Frankreich, Schweiz, Belgien und Spanien), was seine Popularität bei internationalen Künstlern vielleicht in Zügen erklärt. Während in seinem Gemälde „Braut des Nils“ (Abb.16) mit der statuenhaften, leicht lächelnden Frauenfigur und der stark verkürzten Landschaft im unteren Drittel des Bildes die italienische Studienzeit zutage tritt, und auch das Porträt von Gaspard Prenton“ (Abb.17) etwas akademisch anmutet, findet Said ab 1949 zu einer Mischung aus Kubismus und Expressionismus bleibt hingegen ägyptischen Themen treu. (Abb.18 und Abb.19)

Der Künstler, der Ahmed Sabry stilistisch am nächsten steht, ist der fast gleich alte Mohammed Nagy (1888–1956). Ab 1930 unterrichteten beide gemeinsam als Lehrer an der Akademie der Schönen Künste (deren erster ägyptischer Direktor Nagy von 1937-1939 war). Wie Said war er ursprünglich Anwalt und Diplomat, wandte sich aber schon bald nach Beendigung seines Jus-Studiums in Lyon der Malerei zu. 1925 traf er in Giverny auf Claude Monet (1840-1926), der ihn mit dem französischen Impressionismus in Berührung brachte.¹⁶⁰ Eine Tatsache, die sich besonders in seinen frühen Werken erkennen lässt. Das Gemälde „Junge Frau in Tracht“ (Abb.20) erinnert auch an den romantisierenden Orientalismus-Stil der ausländischen Maler des 19. Jahrhunderts und lässt sich zeitlich als auch stilistisch in die Nähe von Ahmed Sabry einordnen (Abb.21). In späteren Werken fand Nagy zu einem „Farben-Expressionismus“. (Abb.22 und Abb.23) Ähnlich wie Yussef Kamel widmete er sich in seinen Werken vor allem dem ländlichen Alltagstreiben. Er zeigt die Bevölkerung immer in ihrem natürlichen Lebensumfeld (Brotbäckerinnen oder bei der Landarbeit), was ihm auch die Bezeichnung „Folklore-Künstler“ einbrachte. Dieses Stilmerkmal scheint ihn von Ahmed Sabry zu unterscheiden, dessen (zahlenmäßig geringe) Darstellungen des ägyptischen Volkes fast ausschließlich vor neutralem Hintergrund stattfinden. Siehe (Abb.24 und Abb.25).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Anfang der ägyptischen Malerei des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet war durch die Anlehnung der ägyptischen Künstler an die akademischen Prinzipien ihrer europäischen Ausbilder. Die Zeichnung und das Malen nach dem Modell galt als vorrangig im Vergleich zur Farbe. Die Künstler der ersten Stunde (Abschlussklasse der Akademie) Ragheb Ayyad, Yussef Kamel, Mahmoud Said, Mohammed Nagy und Ahmed Sabry schufen ihre Werke nach den in der Kunstschule gewonnenen Prinzipien des letzten Jahrhunderts, in einer Zeit, in der außerhalb Ägyptens bereits die abstrakte Kunst favorisiert wurde.¹⁶¹

¹⁶⁰ ALI, op.cit., S.200

¹⁶¹ NAGUIB, E., *Themen der Ägyptischen Malerei des 20. Jahrhunderts*, (Köln, Wien, 1980), S.213

Die Pionierarbeit lag in der Zusammenführung von europäisch-akademischen Malweisen und ägyptischen Elementen (Themen). Die Generation darauf versuchte sich ab 1935 bereits von dem Diktat der feudalen Gesellschaft zu befreien und forderte die „Freie Kunst“, die ab 1940 mit Künstlern wie Ramsis Yunan (1914-1966), Salah Taher (1911-2007) und Mahmoud Said (1897–1964) den Weg zu einer neuen Kunstrichtung fand.

EXKURS: Die Stellung der Frau in der ägyptischen Gesellschaft am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts

She who trusts men, trusts a sieve to hold water.

(Ägyptisches Sprichwort)

Die Rolle der Frau in Ägypten und im Mittleren Osten generell fand lange Zeit wenig Beachtung, was zum Teil auf den allgemeinen Trend in der Geschichtsforschung- und -schreibung zurückzuführen ist, lediglich den politischen Institutionen, diplomatischen Ereignissen und intellektuellen Strömungen eines Landes Beachtung zu schenken.¹⁶²

Die Rolle der Frau in Ägypten machte in den hundert Jahren zwischen 1850 und 1950 eine enorme ökonomische, politische und gesellschaftliche Wandlung durch, wobei die Stellung der Frau in der Gesellschaft heute wie damals geprägt ist von ihrer rechtlichen Positionierung¹⁶³. Traditionalismus, Religion und Legislative ist in der ägyptischen Gesellschaft nicht voneinander zu trennen.¹⁶⁴ Die ägyptischen Gesetze, die Frauen betreffen orientieren sich sehr stark an der islamischen *Sharia*¹⁶⁵ aus dem 7. Jahrhundert, die sich vor allem mit der Rolle der Frau in der Familie beschäftigt. Voraussetzung für eine Familie ist die Ehe, die für alle Frauen (damals wie heute) das wünschenswerte Lebensziel zu sein hat. Daher wird die Ungleichheit in der Behandlung von Männern und Frauen anhand des geltenden Scheidungsrechts deutlich. Während eine Frau nur in speziellen Fällen die Möglichkeit hat, eine Scheidung zu erlangen, kann der Mann ohne jeglichen Grund und nur durch (dreimaliges) Aussprechen der Scheidungsformel *talaq* seine Frau jederzeit verstoßen.¹⁶⁶

Genießt die Frau im Islam auch einen hohen Stellenwert als Mutter und Hüterin des Hauses, wird die Ungleichbehandlung von Frauen und Männern doch an vielen Stellen sichtbar.

Das Erbrecht sieht z.B. vor, [...] *ein Mann erhalte einen ebensolchen Anteil wie zwei*

¹⁶² TUCKER, J.E., *Women in Nineteenth Century Egypt* (Cambridge, 1985), S.1 Die zahlenmäßige Gewichtung von Frauen und die Tatsache, dass das Funktionieren jeder Gesellschaft vom Verständnis aller Formen und Dimensionen der weiblichen Aktivitäten (in ihr) abhängt, macht eine historische, politische und religiöse Auseinandersetzung notwendig.

¹⁶³ Dazu muss gesagt werden, dass der Islam über den Stellenwert einer Religion hinaus in alle Bereiche des Lebens von Ägyptern eingreift, sei es in Bezug auf gesellschaftliche Benimmformeln, Rechtssprechung oder auch den individuellen Intimbereich jedes Einzelnen.

¹⁶⁴ Die Verschmelzung von Religion und alltäglichen Gebräuchen wurde bereits ausführlich besprochen. Siehe Kap. I.1.2

¹⁶⁵ *Sharia* = arab. „Weg zur Tränke“, islamische Gesetzesgebung, die sich auf alle Beziehungen des religiösen, bürgerlichen und staatlichen Lebens im Islam bezieht. Alle Beziehungen des öffentlichen und privaten Lebens müssen im Sinne des religiösen Gesetzes geregelt werden.

¹⁶⁶ RITTER, G., *Bukra inscha'allah oder hat die Emanzipation der ägyptischen Frauen schon begonnen? Zur Stellung der Frau in der ägyptischen Gesellschaft*, (Diss. Graz, 1993), S.108

Weiber[...].¹⁶⁷ Formeln, die auch im Alltag Verwendung finden.

Die Emanzipation der Frau ist in diesem Sinne am jeweils geltenden Recht und dabei vor allem am Scheidungsrecht ablesbar, dem sich RITTER in ihrer umfangreichen Dissertation zum Thema der Emanzipation der ägyptischen Frau widmet.¹⁶⁸

Der postkolonial anmutende Ansatz, die Emanzipierung der arabischen Frau sei auf das fortschrittliche westliche Gedankengut zurückzuführen und würde die Verleugnung der traditionell islamisch arabischen Werte bedingen¹⁶⁹, ist nur insofern korrekt, als der Diskurs über die Rolle der Frau in der Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts von der intellektuellen Elite des Landes ausging, die zum Teil in Europa geschult war. Andererseits ist es dem Bestreben einiger mutiger Frauen zu verdanken, dass die Diskussion über ihre Stellung auch medial publik gemacht und so zum Thema eines ganzen Landes gemacht wurde.

Der Grundstein zur Wandlung des ägyptischen Frauenbildes wurde Ende des 19. Jahrhunderts durch einige gebildete Frauen der Mittel- und Oberschicht, wie Maryam al Nashas (1856-1888), Zaynab Fawwaz (1860-1914) und A'ishah al-Taymuriyah (1840-1902), aber auch Prinzessin Chesmat Hanin, dritte Ehefrau von Ismail und Gründerin der ersten Mädchenschule in Ägypten¹⁷⁰ gelegt, die teilweise selber noch in der in-sich-geschlossenen Sphäre eines Harems aufgewachsen waren.¹⁷¹ Zum anderen rückte die Frauenfrage durch Schriften reformistischer Regierungsangestellter bzw. Islamgelehrter wie Muhammad Qadri Pasha (gest. 1888) und Sheikh Muhammad Abdou (1849-1905) in den Mittelpunkt des Interesses, deren Entwürfe zur ersten Familiengesetzesreform die Grundlage für das Gesetz von 1920 bildeten. Darin ist unter anderem das Scheidungsrecht für Frauen geregelt.¹⁷² Die konservative Liga der Al Azhar Universität verhinderte in den darauf folgenden Jahren größere Reformen dieses Gesetzes. Neben kleineren Erfolgen (z.B. die Abschaffung der legalisierten Prostitution 1949¹⁷³), trat erst während der Amtsperiode Anwar Saddat's (1956-1979) und seiner Gesetzesreform von 1979 (z.B. Anhebung des Mindestheiratsalters bei

¹⁶⁷ Koran, Sure 4, 12-16

¹⁶⁸ RITTER, op.cit., S.105 ff

¹⁶⁹ TUCKER, op.cit., S.3

¹⁷⁰ Die Eröffnung der Schule kann auch als eine Art Auflehnung gegen die westliche Bildungspolitik der englischen Besatzer gesehen werden. Was die Bildungspolitik Ägyptens jedoch von der „westlichen“ unterschied, war die Tatsache, dass nicht in das bestehende Bildsystem eingegriffen wurde, sondern vielmehr ein paralleles für Mädchen geschaffen wurde, was dem islamischen Prinzip der Geschlechtertrennung entsprach.

¹⁷¹ A'ishah al-Taymuriyah verfasst 1887 ein Buch, in dem sie mit den Lebensumständen in der Isolation des Harems, die sie selbst erleben musste, abrechnet.

¹⁷² Weitere kleinere Änderungen wurden 1923 und 1929 vorgenommen, bevor 1974 auch die Frage der Polygamie geregelt wurde und nur mit einem „gutem Grund“ und durch einen richterlichen Beschluss zulässig gemacht wurde!

¹⁷³ STÖFFLER, E., *Der Kampf der ägyptischen Frauen in der Öffentlichkeit*, (Dipl.arb. Wien, 2003), S.10

Frauen) eine Besserung der Frauensituation vor dem Recht ein.¹⁷⁴

Mit der Diskussion um das ägyptische (islamische) Familienrecht rückte die Frau immer mehr in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses und so begann sich Ende des 19. Jahrhunderts mit den bereits erwähnten ägyptischen Schriftstellerinnen auch ein erwachendes feministisches Bewusstsein in Poesie und Prosa herauszubilden.

Von den zwischen 1895-1900 rund 500 veröffentlichten Magazinen stammten 16 von Frauen, die Artikel zu Themen wie Haushalt, Gesellschaft, Moral, Bildung und vor allem Gesundheit (der Frau) verfassten.¹⁷⁵

Doch auch die reformistischen Artikel und Bücher Mohammed Abdous und Qasim Amins¹⁷⁶ (1863-1908) waren nicht unerheblich an einer „Öffentlichmachung der Frauenfrage“ beteiligt. Darunter auch das viel zitierte Werk Amins „*tahrir-al-mar'a*“ (= „Die Befreiung der Frau“) ¹⁷⁷ Darin spricht er das Problem der Isolierung und fehlenden Bildung der Frauen an, wobei er sich erfreut über die jüngsten Entwicklungen des Aufbrechens von rigiden Strukturen und Relikten der mamelukisch-osmanischen Haremskultur äußerte. Frauen der Mittel- und Oberschicht waren immer öfter in den Parks zu sehen und begleiteten ihre Männer auf Auslandsreisen.¹⁷⁸

In Bezug auf die Notwendigkeit der Bildung einer Frau argumentierte er psychologisch mit den Vorteilen einer solchen (gebildeten Frau) für deren Mann. Zum einen könne sie die Kinder gut erziehen (zu den Politikern und nationalen Führern von morgen), sie könne den Haushalt ökonomisch führen, und wäre zudem ein guter (Gesprächs-)partner für ihren Mann.¹⁷⁹

Dabei ist festzuhalten, dass er sich bei den Bemühungen um eine gute Ausbildung von Frauen auf jene der Mittel- und Oberschicht des Landes beschränkte, da er Beziehungsprobleme unter anderem mit dem unterschiedlichen Bildungsniveau von Mann und Frau argumentierte, und es in der einfachen ländlichen Bevölkerung, in der der Mann keinen hohen Bildungsstatus genieße, daher besser sei, Mann und Frau behielten denselben geistigen Horizont.¹⁸⁰

Beim Vorstoß der Frau aus dem häuslichen in den öffentlichen Raum spielt die Frage der

¹⁷⁴ Ibid., S.10, siehe auch RITTER, op.cit., S.111

¹⁷⁵ TIMM, K., AALAMI, S., *Die muslimische Frau zwischen Tradition und Fortschritt. Frauenfrage und Familienentwicklung in Ägypten und Iran*, (Berlin, 1976), S.31

¹⁷⁶ Er hatte Jus, Moral, Philosophie, Psychologie und Soziologie in Frankreich studiert, bevor er als Richter in Kairo arbeitete und die nationalen Bewegungen in Ägypten unterstützte.

¹⁷⁷ Seine berühmtesten Bücher: „*Die Befreiung der Frau*“ und „*Die neue Frau*“ schrieb er zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris.

¹⁷⁸ STÖFFLER, op.cit., S.14

¹⁷⁹ Ibid., S.22

¹⁸⁰ Ibid., S.21

Kleidung eine wesentliche Rolle. Die Verschleierung wurde ursprünglich aus dem Byzantinischen Reich und Persien übernommen¹⁸¹, und ist gemäß den Studien Mohammed Abdous nicht auf den Islam zurückzuführen¹⁸², sondern auf andere regionale und nationale traditionelle Praktiken. Bezeichnenderweise trägt die Mehrheit der Frauen in Ägypten heute wieder islamische Bekleidung mit dem *al niqab* oder *isharp* (arab. Gesichtsschleier oder Kopftuch), was umso ambivalenter erscheint, als sie die ersten in der arabischen Welt waren, die beginnend mit der symbolischen Entschleierung der Feministin Huda Scharawi 1923 diesen abgelegt hatten. Bis in die 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts verschwand der Schleier weitgehend aus den großen ägyptischen Städten.¹⁸³ Allerdings wandelte sich diese Entwicklung zu Beginn der 70er-Jahre wieder zu einem Trend hin zur Verschleierung. Die Beweggründe dafür können unter anderem in den politischen Ereignissen jener Jahre gesehen werden. Der verlorene Sechs-Tage-Krieg gegen Israel 1967 hatte die Bevölkerung aus ihrem Traum von einer gesicherten Zukunft erwachen lassen. Zudem wurde in der Niederlage eine Art Strafe Gottes gesehen, was zu einer Rückbesinnung auf vermeintlich islamische Werte führte.

Während die einen in der Verschleierung der Frau deren völlige Isolation von ihrem Umfeld sahen (war sie zwar nicht mehr in die einengenden Wände ihres Hauses gezwängt, so durfte sie sich dennoch im öffentlichen Raum nicht frei bewegen), bekam sie für den Großteil der weiblichen Bevölkerung nun Schutzcharakter. Während sich die Rolle der Frau (wenn auch) in umstrittenem Umfang gewandelt hatte, so blieb die Stellung des Schleiers als sozio-politisches, nationales und sozio-religiöses Instrument indes unverändert.¹⁸⁴ Er gilt auch heute noch als Symbol für Moral und Tugendhaftigkeit seiner Trägerin und gibt ihr Sicherheit und Schutz im Umgang mit ihrer außerhäuslichen Umgebung. Es ist daher verständlich, dass die durch lange Zeit hindurch unmündig gehaltene Frau in überholt geglaubte Verhaltensmuster zurückfällt, um in unsicheren Zeiten so etwas wie Sicherheit zu empfinden.¹⁸⁵

Zusammenfassend kann der sukzessive Vorstoß der Frau in den öffentlichen Raum und der damit verbundene Wandel ihrer Stellung in der ägyptischen Gesellschaft im 20. Jahrhundert,

¹⁸¹ RITTER, op.cit. S.188

¹⁸² Vom Propheten Mohammed wissen wir, dass er seine Frauen anhielt, sich in der Öffentlichkeit zu bedecken. (*Hadith*), Angaben zur verwendeten Ausgabe siehe Fußnote 12

¹⁸³ Unter der ländlichen Bevölkerung war er aus praktischen Gründen bei der Arbeit nie verbreitet gewesen. Sie legten ihn nur an, wenn sie in ein Dorf oder eine Stadt gehen mussten.

¹⁸⁴ Das Tragen des Schleiers kann heute jedoch auch im Zusammenhang mit Kritik an der „westlichen Unmoral“ gesehen werden. „Nationalismus verbunden mit der Betonung der muslimischen Identität steht eng im Zusammenhang mit der Adaption des Schleiers.“ Siehe: MACLEOD, A.E., *Accommodating protest: working women and the new veiling in Kairo*, (Phil.Diss. Kairo, 1987), S.164

¹⁸⁵ RITTER, op.cit., S.191

weg vom „Heimchen am Herd“ hin zu einer politisch aktiven Person mit Funktionen das öffentliche Leben betreffend nach BADRAN in 3 Phasen gegliedert werden.¹⁸⁶

Der Beginn der ersten Phase im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ist charakterisiert durch die Veröffentlichung einiger Biographien und Porträts berühmter Frauengestalten aus aller Welt durch Maryam al Nashas und Zaynab Fawwaz und von ihnen organisierter literarischer Frauensalons (der Geburtsstunde des erwachenden feministischen Bewusstseins in Poesie und Prosa).

Die zweite Phase umfasste die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, in denen sich ihre Bewegungsfreiheit deutlich vergrößerte. Frauen der Mittel- und Oberschicht begannen einen unsichtbaren Feminismus im Alltag¹⁸⁷ zu kreieren. Durch humanitäres Engagement¹⁸⁸, intellektuelle Programme und Vereinigungen, sowie Lehrtätigkeiten drangen sie erstmals ins öffentliche gesellschaftliche Leben ein. Ein erster Kontakt zwischen der ägyptischen feministischen Organisation mit Bahtithat al Badia (gest. 1918) und der europäisch/amerikanischen Organisation IWSA 1911 wurde in jener Zeit hergestellt, blieb allerdings 10 Jahre ohne namhafte Auswirkung.

In der dritten Phase, die nach 1920 begann, formierten sich die Frauen hingegen bereits zu einem deutlich sichtbaren, aktiven Feminismus, der in der Gründung der ägyptischen Frauenrechtsunion „Al-Ittihad al-Nisa’i al Misr“ (EFU) 1923 kulminierte. An der Seite von Saad Zaghlul, der ihnen im Falle des Sieges große politische Zugeständnisse auf ihre rechtliche Situation machte, kämpften sie um die Unabhängigkeit in der Revolution von 1922.

Die neue Verfassung von 1923 garantierte ihnen hierauf zwar Gleichbehandlung (aller Bürger) vor dem Gesetz, verweigerte ihnen aber dennoch das Wahlrecht.

Das große Lob und die Wertschätzung, die der Frau bzw. ihrer Weiblichkeit (Emotionalität, Sanftheit und Zerbrechlichkeit) im Islam zuteil wird, wurde im politischen Diskurs jedoch gleichzeitig als ihre größte Schwäche ausgelegt¹⁸⁹, sodass es wenig wünschenswert erschien, sie aus Emotionalität und nicht Rationalität heraus, wählen zu lassen.

Das Wahlrecht für Frauen wurde in Ägypten erst 1956 etabliert.

¹⁸⁶ BADRAN, M., *Feminist, Islam, Nation*. (Princeton, 1995), S.3 ff

¹⁸⁷ Ab 1909 kursierte zum ersten Mal das arabische Wort *nisai* für Feminismus.

¹⁸⁸ 1909 kommt es zur Gründung des ersten ägyptischen Frauen-Wohltätigkeitsvereins „Mubarat Muhammed Ali“, der eine Zusammenarbeit mit der Lady Cromer Gesellschaft aufgrund des kolonialen Kontextes vehement ablehnte.

¹⁸⁹ STÖFFLER, op.cit., S.53

II. BIOGRAPHIE

Sabrys Kindheit und Begegnung mit der Malerei

Wie schon dargelegt, bietet die wenige vorhandene Literatur zu Ahmed Sabry wenig greifbare Anhaltspunkte in Bezug auf seine Biographie. Die überlieferten Biographien von GABAGHANGY und BIKAR verwickeln sich in Widersprüche. ALI und KARNOUK liefern ebenso widersprüchliche Angaben vor allem in Bezug auf die zeitliche Abfolge der Geschehnisse und sind zudem geprägt von nicht unerheblichen Sprachproblemen, welche sich in den irreführenden Transliterationen äußern.

Die meisten Quellen stimmen darin überein, dass Ahmed Sabry am 20. April 1889¹⁹⁰ im alten Kairoer Bezirk Megharbelin (Darb-al-Ahmar) als einziges Kind türkischstämmiger Eltern geboren wurde.

Im Alter von zwei Jahren verlor er seine Mutter und nur sechs Jahre darauf auch seinen Vater. Als Vollwaise wuchs er zwischen den Häusern seines Großvaters (väterlicherseits) im etwas ärmeren Volksbezirk El Saida Zenab und dem seines Onkels (mütterlicherseits) in der Al Sabe Gasse (Wal Dab) auf. Kurz nach dem Tod der Eltern zog er mit der Familie des Onkels in den wohlhabenden Handelsbezirk Al Zaher. Die Familie war gut situiert, gehörte der türkisch-ägyptischen Oberschicht¹⁹¹, nicht aber dem Adel an. Trotz der wirtschaftlich gesicherten Umgebung verbrachte Sabry eine in der Literatur *uni sono* als sehr unglücklich und verwahrlost beschriebene Kindheit. Er wurde von den Verwandten als Belastung empfunden, von einer Familie zur nächsten gereicht und sehr hart behandelt.¹⁹²

Er lernte schlecht, besuchte kaum die Schule und trieb sich auf den Straßen Kairo her. Seine schulische Ausbildung brach er ab und besuchte als mittlerweile 18-Jähriger die Musiksalons im Haus eines Händlers in Baraket El Fil (Segen des Elefanten), wo er sein Talent für die Musik entdeckte. Sabry verfügte über ein „gutes musikalisches Gehör und eine schöne Stimme“¹⁹³ und begeisterte sich schon früh für die Malerei.

Neben Persönlichkeiten aus Politik und Literatur lernt Sabry bei einem dieser Musiksalons in Nour El Zalam 1908 auch Mohammed Baghdad kennen, der sein bester Freund wurde¹⁹⁴ und von dem er später mehrere Porträts anfertigte (Abb.26 und Abb.27).

¹⁹⁰ Nezar Sabry und dem Egyptian State Information Centre in Kairo zufolge war es der 20. April 1889. Andere Quellen geben wiederum das Geburtsjahr mit 1876 an. Zur Diskussion über die Lebensdaten siehe Kap. I.1.3.

¹⁹¹ Diese dominierte seit Mohammed Ali das Land und seine Wirtschaft.

¹⁹² BIKAR, *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1980), S.5

¹⁹³ Ibid., S.5

¹⁹⁴ GABAGHANGY, *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1967), S.5

In Nour al Zalam erfuhr Sabry auch 1910 von der nur zwei Jahre zuvor gegründeten Kunstschule von Prinz Yusuf Kamels in Darb El-Gamamiz, die nach französischem Vorbild entstanden war. Noch im selben Jahr schrieb sich Sabry an der Schule ein. Da keine schulischen Vorkenntnisse für die Aufnahme vorausgesetzt waren und der Prinz die Ausbildung der Studenten finanzierte, begann Sabry 1911, in dem Jahr, als es an der Schule die erste Abschlussklasse gab, sein Studium der Malerei. Unter der Leitung seines ersten Lehrers, des italienischen Porträtmalers Paolo Forcella¹⁹⁵ entwickelte er bereits früh eine Affinität zum Porträtieren.

Die Begabung fürs Zeichnen hatte sich laut seinen Biographen bereits sehr früh gezeigt. Einer Anekdote zufolge täuschte Sabry im Kindesalter seine Spielkameraden mit der naturgetreuen Darstellung einer Rose.¹⁹⁶

Dem eulogistischen Charakter arabischer Literatur folgend, scheint die Parallelität zu ähnlichen Anekdoten über das schon früh entwickelte Talent westlicher Künstler (unter ihnen Namen wie Giotto und Rembrandt) nicht zufällig gewählt. Der Grad der Begabung eines Künstlers wird noch heute an dem Talent gemessen, Gegenstände täuschend echt darzustellen.¹⁹⁷

Lehrjahre in Kairo

1911 begann Sabry seine Ausbildung an der Schule der Schönen Künste in Darb Al-Gamamiz. Im selben Jahr graduierte Mahmoud Mokhtar und erhielt als erster Graduant und bester seiner Klasse das von Prinz Yusuf Kamal finanzierte Stipendium nach Paris, das auch Sabry anstrebte.

Über seine Lehrjahre in Kairo ist nur soviel bekannt, dass er sich in der Schule nicht sehr wohl gefühlt haben soll. Er geriet immer wieder in Streit mit Studienkollegen und sein in der Literatur als schwierig beschriebener Charakter ließ ihn auch mit seinen ausländischen Lehrern Paolo Forcella¹⁹⁸ und „Simon Bonu“¹⁹⁹ in Konflikt geraten.

Freundschaften schloss Sabry sehr schwer (ein Umstand, der sich Zeit seines Lebens nicht

¹⁹⁵ Siehe Fußnoten 146, 198 und 221

¹⁹⁶ GABAGHANGY, op.cit., S.5

¹⁹⁷ Die sozialpsychologische Studie zu den Legenden der Künstler von ERNST KRIS und OTTO KURZ belegt, dass Künstlerbiographen oft versuchen, das Talent und die Wurzeln für den späteren Erfolg eines Künstlers bereits in seiner Kindheit festzumachen, um seine Begabung zu etablieren. Siehe S.1, Fußnote 1

¹⁹⁸ Lt. BIKAR heißt er „Paul Forschilat“. BIKAR, op.cit., S.6

¹⁹⁹ SALEH, Z., *Ahmed Sabry: Zeilen aus seinem Leben*, IN: Horus Zeitschrift, (Mai/Juni 1999), S.59-61. Da diesem Namen kein Künstler zuordenbar ist, handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um den französischen Maler und Professor an der Schule in Zamalek (1913) Émile Simon (1890-1976).

ändern sollte); 1913 lernte er schließlich Ahmed Lotfy (1896-1966) kennen, der ein guter Freund werden sollte und ihm später bei den Vorbereitungen für Sabrys erste Studienreise nach Paris sehr helfen sollte.

Neben der Porträtmalerei entwickelte er an der Schule eine gewissen Leidenschaft für die Pastellmalerei, die er wegen der unkomplizierten und schnellen Anwendungsmöglichkeiten der Kreidestifte sehr schätzte, und zu der er in den 1940er Jahren zurückkehren sollte, und der Kohlezeichnung (für die er jedoch nicht ganz so gute Noten bekam.)

Während seines letzten Schuljahres wurde Sabry von einer schweren Hautkrankheit befallen, die ihn zwang, die Schule für ein Semester zu verlassen. Er kehrte im 2. Semester zurück und machte seinen Abschluss mit dem Bild „Fräulein Sophie“ (Abb.28), mit dem er sich gegen seinen Mitstudenten und größten Konkurrenten Hossni Khalil durchsetzte.²⁰⁰

Sabry erhielt sein Diplom am 13. Juni 1916 von Maurice Doryer²⁰¹, dem Direktor der Schule, und gewann das Stipendium nach Paris, setzte es aber durch eine Pöbelei im Schulhof aufs Spiel, sodass es ihm entzogen wurde und er nur durch die Intervention eines Kollegen und Freundes, sein Diplom dennoch behalten durfte.²⁰²

Er bezog sogar ein kleines Zimmer im Dachgeschoss der Schule, in dem er nach seiner Ausbildung arbeitete. Da er keinerlei Unterstützung von seiner Familie erhielt, verdiente er seinen Lebensunterhalt mit Gelegenheitsverkäufen seiner Bilder, zumeist an hilfsbereite ausländische Lehrer der Schule.

Nach einem weiteren Zwischenfall an der Akademie - diesmal mit deren Leiter Gabriel Biessy (1854-1935) - musste er diese verlassen.

Er fand 1918 eine Stelle als Zeichenlehrer an der Mustafa Kamel Grundschule im Bezirk Bab El Shareiya, (wo auch seine Studienkollegen Ragheb Ayyad und Yussef Kamel unterrichteten) wurde allerdings nach dem Probemonat ohne Gehalt entlassen.

Völlig mittellos kehrte er daraufhin in die Wohnung seiner Verwandten in Baradek zurück, wurde aber nach dem Tod des Großvaters mit einem kleinen Pflichterbe auf die Straße gesetzt.

In dieser schwierigen Zeit kam Sabry bei Freunden unter und erhielt sehr langsam Aufträge für Porträts. Er übersiedelte ständig, bis ihn sein wohlhabender Bekannter Mahmoud Momtaz mit Persönlichkeiten der Oberschicht bekannt machte. So gelang es Sabry, einige Porträts zu

²⁰⁰ GABAGHANGY, op.cit., S.9

²⁰¹ Transliteration der Autorin nach GABAGHANGY, op.cit., S.10

²⁰² GABAGHANGY spricht von einem gewissen Hassan Affifi, der seine guten Beziehungen zum Prinzen dafür nutzte, dass Sabry sein Diplom behalten durfte. Siehe: GABAGHANGY, op.cit., S.14. Seinem Sohn Nezar Sabry zufolge konnte sein Vater das Stipendium wegen des Ersten Weltkrieges nicht antreten.

verkaufen. Er lernte zudem Mohammed Mandour²⁰³ kennen, der ihm sogar ein Zimmer in Al Manial²⁰⁴ als Atelier zur Verfügung stellte. Auch diese Bekanntschaft ging allerdings am schwierigen Charakter Sabrys in die Brüche.²⁰⁵

Schließlich zog er in ein Haus im Bezirk Darb el Labana in der Nähe der Zitadelle (Kalea), wo einige andere Künstler lebten, wie Pierre Joseph Bepi-Martin (genannt Pierre Beppi-Martin, 1869-1954) und Mohammed Nagy (1888-1956). Es gelang ihm, genügend zu sparen, um sich 1919 endlich den Traum von einer höheren Ausbildung in Paris verwirklichen zu können. Er begann sich auf diese „Traumreise“ vorzubereiten, indem er bei Berlitz Französisch lernte, sein gesamtes Hab und Gut veräußerte, sein Atelier seinem ehemaligen Studienkollegen Ahmed Lotfy übergab, und in die Stadt reiste von *„Montmartre, Montparnasse und dem lateinischen Viertel, in dem so viele Künstler lebten, die wie unmenschliche Helden gefeiert wurden.“*²⁰⁶

Auslandsaufenthalte: Der Weg zum Pariser Salon

In Paris angekommen, traf Sabry auf Mahmoud Mokhtar (1891-1934), der sich bereits einen Namen als Bildhauer in Paris gemacht hatte. Mokhtar machte Sabry mit der Kunstszene vertraut und stellte ihm wichtige Persönlichkeiten der ägyptischen Delegation in Paris vor, wie Ramses Wissa Wassef (1911-1974) und Saad Zaghlul (1859-1927); und er vermittelte ihm Aufträge als Porträtmaler, damit er sich seine Ausbildung an der Académie de la Grande Chaumière und danach an der Académie Julian finanzieren konnte. Während seines ersten Aufenthalts in Paris ging er eine vier Monate dauernde Ehe mit einer jungen Französin namens Juliette ein, über die die Biographen keine Details überliefern.

Trotz der Unterstützung Mokhtars (durch Vermittlung von Käufern und Auftraggebern) waren Sabrys finanzielle Mittel bereits nach drei Jahren in Paris erschöpft und er musste nach Ägypten zurückkehren.

Wieder in Kairo war er enttäuscht über die schlechte Behandlung von (ägyptischen) Künstlern, die sich noch nicht in der Gesellschaft und im Denken der Ägypter etabliert hatten. Porträts waren nach wie vor ein Privileg der Bourgeoisie²⁰⁷, die lieber ausländische Künstler für ihre Aufträge engagierte. Auch dieser Umstand mag bei der westlichen Orientierung im Stil der ägyptischen Pioniermaler eine Rolle gespielt haben.

²⁰³ Mandour gehörte zur intellektuellen Elite (Wafd-Partei) und war Redakteur der Zeitschrift *Saout el Omma* (Stimme der Nation)

²⁰⁴ Privilegierter Bezirk mit Nilblick

²⁰⁵ GABAGHANGY, op.cit., S.22

²⁰⁶ BIKAR, H., *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1980), S.7

²⁰⁷ ALI, W., *Modern Islamic Art; Development and continuity*, (Florida, 1997), S.23

In Kairo lernte Sabry schließlich den französischen Baumeister „Paul Fisz“²⁰⁸ kennen, der ihm als Kunstsammler und -mäzen eine Wohnung im angesehenen Bezirk El Kasr Al Eini (mit Blick auf den Nil) zur Verfügung stellte. Als Miete vereinbarten die beiden lediglich ein Gemälde im Jahr. Doch auch dieses Verhältnis ging durch den „starrhalsigen und misstrauischen“²⁰⁹ Charakter Sabrys in die Brüche. So war er 1921 oder 1922²¹⁰ gezwungen eine Stelle als Insektenmaler („Entymologie Künstler“) im Agrarministerium anzunehmen.²¹¹

1923 wechselte er als Maler in den öffentlichen Dienst und unterrichtete an der Royal School of Arts. Mit einem Stipendium des Öffentlichkeitsministeriums ging er ein zweites Mal nach Frankreich. Über den genauen Zeitpunkt dieses zweiten Stipendiums ist sich die Literatur nicht einig. Erhaltene Ausweise des Künstlers belegen aber, dass er von 1923 – 1925 die École nationale des arts décoratifs in Paris besuchte, sowie die Académie Julian, wo er unter anderem bei Paul Albert Laurens (1870-1934)²¹² (Abb.29) und Adolphe Déchenaud (oder Louis-Adolphe Déschenaux, 1868-1926) (Abb.30) lernte. Nach zwei Jahren in Paris wechselte er an die École régionale des Beaux-Arts in Nantes, wo er schließlich im Atelier des renommierten Porträtmalers Emanuel Fougere (1869-1958)²¹³, studierte. An jener Schule lernte er seine Mitsudentin und zweite Frau Henriette Gello²¹⁴ (1898 - 2001) kennen (siehe Foto 3).

Die Ehe mit seiner ersten Frau Juliette war nach nur wenigen Monaten in die Brüche gegangen und auch die zweite Verbindung mit einer Französin sollte nicht von Dauer sein.

Mit Henriette hatte Sabry drei Söhne: Hesham, Nehad und Sahil²¹⁵. Es begann für ihn die erfolgreichste Zeit seines Lebens. Im Oktober 1926, nach Beendigung seines Studiums in Nantes, wurde sein Gemälde „Nach der Lektüre“ (Abb.31), in dem er seine zweite Frau porträtierte, am Pariser Salon akzeptiert. Er gewann den 2. Preis und konnte nun offiziell auch in anderen Salons ausstellen. 1929 erhielt er für das Bild „Die Nonne oder Betrachtungen einer Nonne“ (Abb.32) vom Salon d'Autonomie (Grand Palais/Paris) die Goldmedaille. Für dieses Gemälde schlug Sabry einige private Kaufangebote ab. Er schenkte

²⁰⁸ Transliteration der Autorin nach BIKAR. IN: BIKAR, op.cit., S.11

²⁰⁹ Die Autoren NAGUIB, BIKAR, GABAGHANGY, WIDJAN sind sich darin einig.

²¹⁰ Die genaue Jahreszahl ist nicht bekannt. Siehe BIKAR, op.cit., S.12

²¹¹ Laut Nezar Sabry nimmt der Vater eine Stelle in der School of Ornament Painting an. Es findet sich allerdings keinerlei Beweis für diese Position.

²¹² Die Suche nach dem Lehrer Sabrys gestaltete sich aufgrund der irreführenden Transliteration ALI'S („Paul Laurant“) schwierig. In Paul Albert Laurens konnte nach umfangreichen biographischen Recherchen jedoch der Lehrer Sabrys identifiziert werden.

²¹³ Transliteration nach ALI, op.cit., S.203: „Emanuel Faugere“

²¹⁴ Nachname laut Auskunft von Nezar Sabry. Laut GABAGHANGY war sie die Verwandte eines Schulkollegen in Nantes. Wäre das der Fall, würde sie aber kaum auf dem Klassenfoto in Nantes aufscheinen (siehe Foto5).

²¹⁵ BIKAR, op.cit., S.13

es dem Museum moderner ägyptischer Kunst in Gezirah. Heute befindet es sich allerdings in unbekanntem Privatbesitz.

Rückkehr, Arbeit und Leben in Kairo nach 1929

Nach seinem großen Erfolg am Pariser Salon ging Sabry zu Studienzwecken für einen Monat nach Rom, um daraufhin mit seiner Familie nach Ägypten zurückzukehren.

Er nahm eine Stelle als Lehrer in der (Hoch-)Schule der Schönen Künste in Kairo an, die mittlerweile dem Informationsministerium unterstellt war. Er wurde 1930 pragmatisiert und begann neben seiner Lehrtätigkeit an der Schule auch Privatunterricht in seinem Atelier in der Sharia Al Falaki²¹⁶ zu erteilen. Er nahm in regelmäßigen Intervallen am Kairoer Salon in El Gom Horraia teil, der seit 1902 etabliert war. 1934 erhielt er dort die Ehrenmedaille.

Am Höhepunkt seines künstlerischen Erfolgs, scheiterte 1935 auch seine zweite Ehe und Henriette kehrte mit den Kindern nach Frankreich zurück, wo sie im Jahr 2001 in hohem Alter verstarb.²¹⁷

Nur ein Jahr nach der zweiten Scheidung heiratete Sabry ein drittes Mal. Seine dritte Ehefrau, die ihn bis zu seinem Tod 1955 begleiten sollte war die Ägypterin Fardoz Ahmed Wasfi (Foto 4). Von ihr und den aus dieser Verbindung hervorgegangenen Kindern Nezar (Verwalter des Nachlasses) und Aza fertigte er zahlreiche Porträts an. (Abb.33, Abb.34 und Abb.35)

Im Zuge der Austauschphase ausländischen Personals gegen Ägypter wurde Sabry 1937 zum Leiter der Abteilung Porträtmalerei ernannt, während sein ehemaliger Studienkollege Mohammed Nagy zum Direktor der Schule avancierte. Beide Künstler waren im selben Jahr mit einigen ihrer Werke im Ägyptischen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris vertreten gewesen.²¹⁸

Neben seiner Tätigkeit als Professor an der Universität und als Privatlehrer nahm Sabry Ende der Dreißiger Jahre, aber vorwiegend in den 1940er Jahren, Auftragswerke aus dem Bekannten- und Freundeskreis der ägyptische Bourgeoisie an, die den Großteil seines Gesamtwerkes darstellen.

1949 hatte er das staatliche Pensionsalter erreicht, verlängerte seinen Dienstvertrag an der Hochschule allerdings um weitere zwei Jahre, bevor er den Lehrberuf schließlich 1951 aufgab.

²¹⁶ Die Sharia Al Falaki liegt im Zentrum und einem hoch angesehenen Viertel Kairos.

²¹⁷ Die Suche nach den drei Söhnen aus dieser Verbindung blieb leider erfolglos.

²¹⁸ Welche Werke von Sabry ausgestellt waren, konnte nicht eruiert werden.

Die letzten Jahre

Sabry verbrachte die letzten Jahre sehr zurückgezogen im Kreis seiner Familie. Er erkrankte an Grauem Star und war gezwungen, viele seiner Gemälde günstig zu verkaufen, um das Geld für die Augenoperationen zu akkumulieren.

Ahmed Sabry starb erblindet am 8. März 1955 in Kairo, wo er den Großteil seines Lebens verbracht hatte.

So viele Widersprüche seine Lebensgeschichte aufweist, so steht doch fest, dass Ahmed Sabry als der erste Porträtmaler der ägyptischen Moderne zu bezeichnen ist, was im folgenden Kapitel näher ausgeführt werden soll.

III. CHRONOLOGISCHE WERKANALYSE UND WERKVERZEICHNIS

„Fräulein Sophie“ (Abb.28), Öl/Leinwand, c. 1914, Aufenthaltsort und Abmessungen unbekannt

Das Porträt des „Fräulein Sophie“ (Abb.28) ist in Öl auf Leinwand an der Schule der Schönen Künste in Kairo entstanden und befindet sich heute in unbekanntem Privatbesitz. Das Gemälde ist mit „Ahmed Sabry“ signiert und wird mit Hilfe der Biographen auf 1914 datiert.²¹⁹

Es handelt es sich bei diesem Gemälde mit größter Wahrscheinlichkeit um das erste erhaltene Ölbild des Künstlers und zugleich um das einzige überlieferte, gesicherte Werk seiner frühesten Schaffensperiode (der ersten beiden Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts). Es entstand als Abschlussarbeit für die Akademie in Darb El-Gamamiz/ Zamalek.²²⁰

Dargestellt ist das rumänische Dienstmädchen der Akademie, Sophie, im Brustporträt vor neutralem Hintergrund.

Ihr Porträt nimmt fast das gesamte Bildfeld ein. Die leicht schräg gesetzten Schultern reichen von der linken Bildgrenze (knapp unter der horizontalen Mitte) zur rechten.

Das Mädchen trägt eine weiße Bluse mit blau eingefasstem Revers und weiß-blauen Knöpfen, sowie einen gelben Strohhut mit blauer Schleife.

Das Gesicht ist leicht nach rechts in Sitzrichtung geneigt und der Blick nach oben gerichtet. Unter dem Hut tritt ihr dunkelblondes gelocktes Haar zum Vorschein, das das Gesicht umrahmt. Ein brauner Umhang mit pelzig anmutendem Charakter ist um ihre Schultern drapiert und verbindet die beiden Bildhälften, was das kompakte Erscheinungsbild weiter verstärkt. Der Künstler arbeitet mit strengen Hauptachsen. Die horizontale Achse lastet auf den Schultern des Mädchens und verläuft knapp unter ihrem Kinn. Der Kopf nimmt die obere Bildhälfte ein. Der hell beleuchtete Strohhut in der oberen hält sich mit der vom Oberkörper des Mädchens ausgefüllten unteren Bildhälfte die Waage. Die vertikale Mittelachse verläuft durch die Knopfleiste der Bluse und den Ausschnitt, Hals, sowie das rechte Auge.

Die Symmetrielaastigkeit der Komposition wird durch die Diagonalen des Blusenabschlusses, der schrägen Knopfleiste und des braunen Umhangs abgeschwächt, sodass ein

²¹⁹ GABAGHANGY, S.A., *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1967), Bild 5

²²⁰ BIKAR ist der Meinung, Sabry hätte erst 1916 graduiert, beschreibt dieses Gemälde aber auch als die Abschlussarbeit des Künstlers an der Akademie. Damit muss das Gemälde zwischen 1914 und 1916 entstanden sein.

ausgewogener Eindruck entsteht.

Sabry arbeitet mit vier Hauptfarben, die er akribisch auf der Leinwand platziert. Weiß, Blau, Gelb und Braun dominieren das Bild, wobei das Braun des Überwurfs und das Blau des Kragens, der Hutschleife und der Knöpfe die Bildhälften miteinander verbinden.

Die Lichtquelle befindet sich rechts oben, außerhalb des Bildes. Das Licht wird im Gesicht, am Hals und von der weißen Bluse des Mädchens reflektiert, während seine rechte Gesichtshälfte beschattet ist. Der braune Umhang absorbiert das Licht. Dieser klassische Bildaufbau lässt an Arbeiten seiner Lehrer an der Akademie denken, wie Paolo Forcella²²¹ oder Émile Simon (1890-1976)²²² mit dessen „Le Souvenir“ (Abb.36) das Gemälde des Schülers gut zu vergleichen ist. In beiden Bildern wird die Dargestellte (vor neutralem Hintergrund) schräg in den Bildraum hineingesetzt und nimmt fast die gesamte Bildfläche ein. Die Lichtquelle von rechts oben betont Gesicht und Hals und taucht andere Partien in sanfte Schatten. Auch der in die Ferne gerichtete, verklärte Blick erinnert an romantisierende Bilder westlicher Orientalismus-Maler, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts in kleinen Künstlervierteln in Kairo niedergelassen hatten. Unter ihnen auch Pierre Joseph Martin (1869-1954, genannt Pierre Beppi-Martin) und Theodoros Rallis (1852-1909, genannt Théodore Jacques Ralli)²²³, der nach seiner Pariser Ausbildung (unter anderem bei Jean-Léon Gérôme) einige Jahre in Ägypten lebte und arbeitete und dessen Bild einer „Jungen Frau“ von 1887 (Abb.37) Sabry durchaus gekannt haben könnte. Der Künstler greift hier auf das akademische Beleuchtungsschema seines Vorgängers zurück. Die modische Kopfbedeckung der jungen Dame in Rallis Bild greift Sabry in einer späteren Skizze aus dem Jahr 1926 (Abb.38) wieder auf.

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei diesem Bild um das einzige erhaltene aus den Kairoer Ausbildungsjahren des Künstlers. Das nächste überlieferte Bild entstand fast 10 Jahre später, 1923.

²²¹ Siehe Fußnoten 146, 195 und 198

²²² Er gehörte ab 1913 zum Lehrerkollegium der Akademie in Darb El-Gamamiz/Zamalek.
Siehe auch Fußnote 199

²²³ französischer Maler griechischer Herkunft. Sein Malstil wird der französisch-akademischen Malschule des späten 19. Jahrhunderts zugeordnet.

„Dame mit *bonnaia*“ (Abb.), Öl/Leinwand, 38,5 x 46,5 cm, signiert und datiert 1923, Nachlass des Künstlers, Kairo (Besitz Nezar Sabry)

Das Bildnis der unbekannten „Dame mit *bonnaia*“ (arab. für kleinen Hut), das sich heute im Nachlass des Künstlers in Kairo befindet, misst 38,5 x 46,5 cm und ist mit Öl auf Leinwand²²⁴ ausgeführt. Das relativ kleinformatige Gemälde ist in der linken oberen Ecke mit „Ahmed Sabry“ signiert und mit „4/1923“ datiert.

Zu sehen ist das Porträt einer unbekannten jungen Frau bis zu den Schultern im strengen Profil vor einem einheitlich hell-beigen Hintergrund.

Sie trägt eine weiße Kopfbedeckung, der das Gemälde seinen Titel verdankt. An den Rändern der Haube ragen die kurzen schwarzen, gewellten Haare der Porträtierten heraus.

Sie umrahmen gleichzeitig ihr Gesicht, scheinen aber etwas zurückgenommen, um den Blick des Betrachters auf das stark beleuchtete Gesicht nicht zu verstellen.

Die Porträtierte ist von der Bildmitte unmerklich nach rechts gerückt, fast zentriert dargestellt. Sie trägt eine Art schwarzen Mantel oder Jacke mit einem sehr breiten, weißen, stola-artigen und pelzig anmutenden Kragen über den Schultern, der bis hoch in den Nacken geschoben ist. Er umspielt ihren Hals und verdeckt ihr Dekolleté. Unter Kragen und Mantel kommt auf Höhe der Brust eine gelbe Bluse zum Vorschein.

Das Gesicht ist mit klaren Linien umrissen und der rosige Teint (besonders an den Wangen) stark durch die direkte Beleuchtung von links vorne betont. Die Klarheit und Strenge wird vom Künstler dennoch mit grobem Pinselstrich entschärft, sodass trotz des strengen Profils und der klaren Linien kein Eindruck von Rigidität entsteht.

Bei der Farbwahl konzentriert sich Sabry vorwiegend auf die hellen Töne Weiß, Beige und Zartrosa. Lediglich das Gelb der Bluse, sowie das Schwarz der Haare und des Mantels fallen aus diesem Konzept. Insbesondere das Schwarz stellt einen starken Kontrast zu den sonst sehr hellen Farben dar. Der Künstler kokettiert förmlich mit dieser Gegenüberstellung. Ist es das Schwarz der Haare, welches in der oberen Bildhälfte einen gezielten Gegenpart zur hellen Kappe und dem hellen Teint der Porträtierten darstellt, so ist es in der unteren Bildhälfte das Schwarz des Mantels, welches dem dominanten weißen Kragen entgegengesetzt wird. Nicht nur in Bezug auf die Farben, sondern auch mit Licht versucht Sabry eine Balance herzustellen, ohne jedoch von dem eigentlichen Hauptaugenmerk, dem Gesicht abzulenken. Diese harmonische Aufteilung ist es (i.e. die Vermeidung einer Überbetonung eines bestimmten Gegenstandes oder einer Farbe), die ihm dabei hilft.

²²⁴ Bei der Angabe des Ausstellungskatalogs, *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1999), S.35, es handle sich um Holz als Trägermaterial muss es sich nach eigenen Untersuchungen des Tableaus um einen Irrtum handeln.

Dieses Stilmittel begleitet den Künstler durch sein gesamtes künstlerisches Schaffen. Er verwendet es z.B. auch in dem 1934 entstandenen Porträt seiner zweiten Ehefrau „Henriette“ (Abb.40) und im Porträt der „Frau Chediga Yossri“ (Abb.41) rund 20 Jahre später. Dabei scheint es beinahe nebensächlich, dass es sich bei den genannten Bildern um Beispiele seiner seltenen Profilbildnisse handelt.

Auch wenn im frühesten erhaltenen Porträt Sabrys diese Gegenüberstellung von Formen, Farben und Licht-Schattenpartien bereits angedeutet ist, wird dieses Stilmerkmal erst nach seinen Pariser Jahren zum festen Bestandteil seiner Kunst.

Greift er beim Typus des strengen Profilporträts auch auf Beispiele der italienischen Renaissance zurück (Abb.42), was auf Sabrys klassisch-akademische Ausbildung in Kairo zurückzuführen ist, so orientiert er sich vor allem in den Frankreich nahen Jahren am Beispiel von Degas und Manet. Besonders in Werken Manets' wird das Spiel mit Kontrasten wie Schwarz-Weiß und Licht-Schatten deutlich (Abb.43).

Anders als im Bild des „Fräulein Sophie“ (Abb.28) scheint sich Sabry jedoch bereits vollkommen von der Kunst der Orientalisten Ralli und Simon gelöst zu haben. Kein ins Leere gerichteter Blick oder eine warme Farbgebung sind nach den ersten Pariser Jahren mehr zu erkennen. Er passt sich der neuen Umgebung an; nichts in diesem Gemälde weist auf die arabische Abstammung oder Erziehung des Künstlers hin.

„Dame im weißem Kleid“ (Abb.44), Öl/Leinwand, 73 x 51cm, signiert und datiert 1923, Nachlass des Künstlers, Kairo (Nazar Sabry)

Dieses Ölporträt der „Dame im weißem Kleid“ aus dem Nachlass des Künstlers misst 73x51cm (Abb.44)²²⁵ und gehört zur kleinen Gruppe der seltenen Ganzkörperporträts des Künstlers. Es ist mit „A. Sabry“ in der linken unteren Bildecke signiert und mit „F/1923“ datiert. Das F deutet vermutlich auf den Entstehungsort Frankreich hin, wo sich der Künstler zwischen 1923 und 1925 aufhielt. Das Bild erfuhr bis dato keinerlei beschreibende und analysierende Erwähnung. Es ist in sehr schlechtem konservatorischen Zustand.

Die Leinwand legt sich in Wellen und der rechte Bildrand ist vermutlich durch eine frühere, heute entfernte, Rahmung beschädigt.

Dargestellt ist eine unbekannte Frau mit kurzen schwarzen Haaren, die in einen weißen Kaftan gehüllt, in einem Zimmer vor einer geblühten Tapete²²⁶ steht. Rechts neben ihr ist

²²⁵ Ausstellungskatalog, *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1999), S.30

²²⁶ Typisch für die Frankreich nahen Jahre des Künstlers. Siehe auch Abb.31

ein dunkelbrauner, niedriger Tisch zu sehen, an dessen Rand eine blaue Vase mit weißen Blumen steht. Links von ihr sieht man einen Teil eines rechteckigen hellblauen, durchsichtig scheinenden Gegenstandes, der vom linken Bildrand abgeschnitten wird. Dabei handelt es sich vermutlich um einen Spiegel, der das Licht auf den Boden davor reflektiert, sodass eine hell durchscheinende rechteckige Fläche auf dem (sonst) dunkel gemusterten Teppich am Boden entsteht. Die rechteckigen Formen des Tisches, Spiegels und der Reflektion am Boden halten sich mit den geschwungenen Linien des Faltenwurfs und dem bauchigen Glas der Vase in der unteren Bildhälfte die Waage, sodass keine Überbetonung oder drückende Schwere im unteren Teil entsteht. Demgegenüber setzt er das hell erleuchtete, zarte Gesicht der jungen Frau, deren Haut sich am tief dekolletierten Hals farblich kaum von der des strahlend weißen Kleides unterscheidet. Um den Kontrast zu verdeutlichen, legt ihr der Künstler eine aus anderen Gemälden (siehe z.B. Abb.45) bekannte großperlige Bernsteinkette an.²²⁷

Farblich (auch flächenmäßig) wird die Komposition vom Weiß des Kleides beherrscht, welchem das Bild seinen Titel verdankt. Die tiefschwarzen Haare und Schuhe der Dargestellten bilden einen Kontrast dazu und rahmen das Bild zum oberen und unteren Bildrand hin. Ähnlich schließt die Farbe Blau des reflektierenden Spiegels und der Vase die Komposition nach links und rechts farblich ab. Die Platzierung der Farben und Formen folgt einem System und erzeugt einen harmonischen, in sich geschlossenen klassischen Aufbau. Der Wahl der Farbe Weiß für das Kleid fällt dabei eine tragende Rolle zu und erinnert an unzählige Porträts französischer Impressionisten Ende des 19. Jahrhunderts. Zum einen spielt Ahmed Sabry hier wieder mit dem aus Bildern Manets bekannten Kontrast zwischen Schwarz und Weiß um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen. Zum anderen folgt der Künstler mit diesem Stilmittel einer allgemeinen impressionistischen Tendenz²²⁸, indem er die Beziehung von Licht und der Farbe Weiß untersucht und damit experimentiert. In Edouard Manets „Porträt der Jeanne Duval“ (Abb.46) von 1862 nimmt die Transluzidität der Farbe die Form von lockeren breiten Pinselstrichen an und erweckt den Eindruck eines locker und schnell applizierten Farbauftrags. Bei Sabry hingegen ist nicht dieselbe Freiheit und Vorsätzlichkeit im Umgang mit den individuellen Pinselstrichen und dem Farbauftrag zu erkennen. Die Formen beginnen sich nur langsam im Licht zu abstrahieren und es scheint, als stelle sein Porträt in der Behandlung von Stofflichkeit die Zwischenstufe zwischen der akademischen „fini“ Art

²²⁷ Bei dieser Kette handelt es sich vielleicht um ein Familienerbstück. Die Tatsache, dass der Künstler ihr diese Kette anlegt (die auch seine Ehefrauen tragen werden), setzt ein Naheverhältnis des Künstlers und seines Modells voraus. Zudem handelt es sich bei dem ebenfalls 1923 entstandenen Profilporträt (Abb.) vermutlich auch um dieselbe Person.

²²⁸ Die Impressionisten hatten ein besonderes Interesse an der Farbe Weiß, wegen der Effekte bei unterschiedlicher Beleuchtung bzw. auch wegen ihrer Lichtundurchlässigkeit.

Dominique Ingres' (Abb.47) als Demonstration der Leuchtkraft und Stofflichkeit und James McNeill Whistlers „Symphonie in Weiß“ (Abb.48, in Paris entstanden) als Demonstration der diffusen Eigenschaft von Licht, dar, während Edouard Manets „Mme. Manet auf einem blauen Sofa (ruhend)“ (Abb.49) bereits als Höhepunkt und Verschmelzung dieser Eigenschaften gesehen werden kann.²²⁹

Ahmed Sabry greift in diesem Porträt der „Dame im weißen Kleid“ allerdings auch auf die sozio-psychologische Ebene der Farbe zurück. Speziell in Bildern Berthe Morisots (auf die Sabry noch öfters stilistisch zugreifen wird) nimmt das weiße Kleid seiner Trägerin quasi die Funktion einer Metapher auf das moderne Frausein ein.²³⁰ In der Darstellung der Frau in ihrer typisch häuslichen Umgebung und in ihrem Hauskleid (Sabry: Kaftan) ist Morisots Porträt der „Mme. Marie Hubbard“ (Abb.50) von 1874 mit Genrebildern des 18. Jahrhunderts zu vergleichen, wie Bouchers „Mme. de Pompadour“ (Abb.51). Während im von Innendekorationen förmlich besessenen Frankreich gegen Ende des 19. Jahrhunderts²³¹ die Frau allerdings zum Dekorationsgegenstand im Raum mutiert und mit dem Raum verschmilzt (Abb.52), steht bei Sabry die Dame in Weiß (noch) im Vordergrund. Der Behandlung ihres Gesichtes und ihrer Kleidung lässt der Künstler mehr Aufmerksamkeit zukommen, als den dekorativen Gegenständen im Raum. Dieses Verhältnis sollte sich allerdings in dem 1926 entstandenen Bild „Nach der Lektüre“ (Abb.31), mit dem er am Pariser Salon zugelassen wurde, ändern.

„Die Nonne“ (Abb.32), Öl/Holz, c.1929, Abmessungen und Aufenthaltsort unbekannt

Das Bild „Die Nonne“²³² (Abb.32) von dem noch eine kleinformatigere Version (Öl/Holz) existiert (leider keine Abb. vorhanden) ist mit Öl ausgeführt und wird auf 1929 datiert. Anders als im Katalogteil von GABAGHANGY angegeben, befindet sich das Gemälde nicht mehr im Besitz des Museums moderner Kunst in Kairo, sondern wurde vermutlich bald nach Sabrys Tod 1955 (Foto 4) als Geschenk an den amerikanischen Botschafter in Kairo nach Washington DC gebracht und ist heute leider verschollen²³³. Die Datierung auf 1929 gilt durch eine Auszeichnung des Gemäldes am Pariser Salon desselben Jahres, als gesichert.²³⁴

²²⁹ Alle drei Bildbeispiele waren für Sabry in Frankreich zugänglich.

²³⁰ GARB, T., *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in fin du siècle*, (London, 1998), S.174

²³¹ SONDERGAARD, S.M. [Hrsg.], *Women in Impressionism*, (Mailand, 2006), S.58, Siehe auch *Arts and Crafts Movement*

²³² Oder auch „Betrachtungen einer Nonne“, siehe GABAGHANGY, Bild 15

²³³ Es ist heute lediglich durch eine qualitativ minderwertige Fotografie im Katalogteil von GABAGHANGY überliefert. BIKAR führt dieses Bild 1980 in seinem Katalogteil nicht an. Etwaige Versuche (der Autorin), den genauen Aufenthaltsort des Bildes zu eruieren, sind leider gescheitert.

²³⁴ SALEH, IN: Horus Zeitschrift, op.cit., S.61

Zu sehen ist das Halbkörperporträt einer Frau in französischer Nonnentracht. Sie sitzt in einer Dreieckskomposition mit den Händen über einem roten Buch im Schoß gefaltet zentral im Bild und ist leicht nach links gedreht. Der Kopf und das Gesicht sind trotz Drehung frontal zu sehen. Sie trägt einen schwarzen scheinbar nahtlosen Habit mit einem hoch am Hals abschließenden Kragen und einen weißen Schleier. Über Schultern und Armen ist ein roter Überwurf zu sehen, der in große radiale Falten gelegt, den unteren Bildteil einnimmt und lediglich die linke Hand der Dargestellten, auf dem roten Buch liegend, freigibt.

Das Bild wird farblich stark von dem Schwarz des Habits und dem Rot des Überwurfs dominiert. Das oberste Bilddrittel wird vom Weiß des Schleiers beherrscht, der sich an die Umrisse des feinen Gesichtes schmiegt. Das warme Licht, welches der gelblich goldene Hintergrund im oberen Bildteil reflektiert, umrahmt den verschleierte Kopf ähnlich einem Heiligenschein. Die nach oben gerichteten, verklärt wirkenden Augen, die keinerlei Blickkontakt mit dem Betrachter aufnehmen, sondern vielmehr durch alles Weltliche hindurchzublicken scheinen, verstärken den Eindruck einer spirituellen Erfahrung der Dargestellten, was dem ursprünglichen Titel „Reflexionen (oder Betrachtungen) einer Nonne“²³⁵ vollends gerecht wird.

Das Gesicht ist völlig ausgeleuchtet, während das zentral platzierte und flächenmäßig das gesamte Bild dominierende Schwarz des Gewandes jegliche Lichtreflexionen absorbiert und die Plastizität des Körpers völlig unterdrückt. Die harten Licht-Schattenübergänge der diagonalen Falten des roten Überwurfs verstärken den flächigen Eindruck, erfüllen jedoch eine entscheidende Funktion im Bild. Sie führen den Blick des Betrachters radial zum Gesicht der Dargestellten, dessen feine Linien und Umrisse ebenfalls eine sehr zeichnerische Qualität aufweisen, was Sabry unter anderem den Vorwurf des Akademismus einbrachte, da sich der akademische Stil vor allem durch die Betonung der Linie und der zeichnerischen Qualitäten auszeichnet und der Farbe eine untergeordnete Stellung gibt.

Die Diagonalen im Bild dienen allerdings nicht nur als „Wegweiser“ für den Betrachter, sondern bilden zudem parallele Schenkel zu dem Dreieck, in das die Dargestellte eingeschrieben ist. Es ist anzunehmen, dass es sich bei dieser Komposition um einen goldenen Schnitt handelt²³⁶, was auch angesichts des Spiritualität vermittelnden Sujets plausibel erscheint. Den Schnitt- und Höhepunkt des goldenen Dreiecks bildet das Gesicht der Nonne, welches im Gegensatz zu ihrer Kleidung stofflicher und plastischer herausgearbeitet ist.

Tatsächlich nimmt der Künstler die (allgemeine) Flächigkeit des Bildes lediglich bei den dem

²³⁵ GABAGHANGY, Bild 15

²³⁶ Der endgültige Beweis muss ausbleiben, da die genauen Abmessungen des Bildes nicht überliefert sind.

Blick des Betrachters freigegebenen Körperteilen, wie Gesicht und sichtbarer Hand zurück. Es sind dies die einzigen individuellen Merkmale, die die dargestellte Person als reelle Frau (hier stand vermutlich Henriette Gello dem Künstler als Modell zur Verfügung)²³⁷ erkennen lassen unter einer sonst die Individualität untergrabenden und den Körper verschleiernden (i.e. keinerlei Plastizität zulassenden) Uniform. (Foto 5)

Die Nonnentracht wird oft als Vergleichsbeispiel in Diskussionen über die Verschleierung der ägyptisch-islamischen Frau herangezogen.²³⁸ Auch hier könnte eine solche Assoziation vom Künstler beabsichtigt sein, bezieht man den politischen Frauendiskurs in Ägypten in den 1920er und 30er Jahren mit ein.²³⁹ (vgl. mit dem Porträt von Fardoz von 1951 ganz in Schwarz, Abb.118. Auch hier ist nur das Gesicht zu sehen.)

Dieses Gemälde ist eines von drei Bildern²⁴⁰ (Abb.53 und Abb.54), in denen der Künstler das Sujet der Nonne aufgreift. Sie alle entstanden in den Frankreichjahren zwischen 1925 – 1929.

Die schon angesprochene vorbereitende Studie zu den „Betrachtungen einer Nonne“, (von der leider keine Abbildung zur Verfügung steht) weicht insofern vom vollendeten Gemälde ab, als das Modell eine zentrale und zugleich frontal ausgerichtete Position einnimmt, was dem Bild eine gewisse Statik verleiht, die mit dem Titel in Konflikt gerät.

Die leichte Drehung der Nonne, sowie die nicht frontal aus dem Bildraum herausblickenden Augen, die leicht nach oben gerichtet sind, vermitteln im vollendeten Gemälde mehr den Eindruck der Kontemplation der Dargestellten. Die für den Künstler typische, ausgewogene Komposition in Bezug auf die Verteilung von Farben und Formen (goldener Schnitt) dient dazu die beabsichtigte, in sich gekehrte und kontemplative Stimmung des Sujets zu verstärken. Zudem ist es eines der wenigen Gemälde, in dem sich der Künstler nicht vollkommen emotional von seinem Werk distanziert. Während im Großteil seiner Werke die für Impressionisten typische objektive Abkoppelung zwischen Sujet und ausführendem Künstler zu spüren ist. Es ist daher kaum verwunderlich, dass Ahmed Sabry gerade mit diesem Gemälde 1929 am Pariser Salon die Goldmedaille gewann.

Umso erstaunlicher erscheint in diesem Zusammenhang das c.1928 entstandene Ölgemälde „Die Nonne“, welches das einzige Bild im Oeuvre des Künstlers ist, das eine ganzfigurige porträtierte Frau auf der Straße zeigt (hier die Straßen von Paris), wobei die Ähnlichkeit mit

²³⁷ Die Tatsache, dass er seine Frau in Nonnentracht darstellte, wirft die Frage nach dem Grund einer solchen Verkleidung auf. Zeitlich nahe Beispiele für Darstellungen von Nonnen, auf die der Künstler vielleicht zurückgegriffen hat, konnten nicht ausfindig gemacht werden.

²³⁸ Beides sind Verschleierungen der weiblichen „Reize“ aus religiös (keuschen) Gründen, die im Koran in Sure 24, Vers 30-31 von Muslimen eingefordert wird.

²³⁹ Siehe Kap. Exkurs dieser Arbeit.

²⁴⁰ Ein weiteres sehr kleinformatiges Bild (Öl auf Holz, 19,5 x 24,5cm, Nachlass Kairo) aus dem Jahr 1938 zeigt einen Mönch in einer Dreieckskomposition, die dem goldenen Schnitt entspricht. (Abb.54)

dem etwa 1920 entstandenen Bild „Dans la rue“ (Abb.55) seines Lehrers und Rektor der Akademie, Gabriel Biessy²⁴¹, auffällt. Beide sind in ein verhüllendes Licht getaucht, dass die Konturen der Gegenstände verschwimmen lassen.

„Dame im Salon“ (Abb.101), Öl/Leinwand, 41 x 51cm, signiert und datiert 1930, Nachlass des Künstlers, Kairo (Nezar Sabry)

Dieses Gemälde einer „Dame im Salon“ (Abb.101) ist 1930 mit Öl auf Leinwand entstanden und stammt aus dem Nachlass des Künstlers. Es ist sowohl datiert, als auch mit „A. Sabry“ signiert und misst 41 x 51 cm.²⁴²

Das fast quadratische Bild zeigt eine Dame auf einem Fauteuil in einem undefinierten Raum sitzend. Der rote, mit weißen und gelben Farbtupfern gemusterte Sessel nimmt das Zentrum des Bildes ein, während der Oberkörper der unbekannten Frau rechts von der Mittelachse platziert ist. Der Sessel steht parallel zur Bildfläche, während die Frau schräg nach rechts gewandt sitzt (sozusagen seitlich in eine Ecke des Sessels gerückt) und ihren Oberkörper aus dieser Seitenlage heraus dem Betrachter frontal zuwendet. Ihre Beine sind von rechts hinten nach links vorne gestreckt, als säße sie auf einer Art Chaise-longue. Den rechten Fuß hat sie hinter dem linken verschränkt. (Der Fauteuil scheint zu klein und zu niedrig für die Größe der Frau, was sie im Verhältnis zum Sessel disproportioniert erscheinen lässt.)

Die Arme sind ebenfalls im Schoß verschränkt; mit den Händen umfasst sie ihre Handgelenke, sodass eine vollkommen geschlossene Position des Oberkörpers entsteht. In ihrer linken Hand hält sie eine rote Blume, die nur durch einen roten Fleck angedeutet ist. Das gesamte Bild macht den Eindruck einer sehr schnell gemalten Studie. Textur der Stoffe und Details wie die Blume oder die Musterung des Fauteuils sind stark abstrahiert dargestellt und die Konturen verschwimmen.

Die Frau trägt ein weißes knielanges Kleid mit einem kleinen V-Ausschnitt und Kragen sowie schwarze, zur Ferse hin offene Schuhe mit Absatz. Der Sessel steht auf einem weißen Teppich, der mit zwei rosa Streifen abschließt.

Im Hintergrund ist links und rechts von der Porträtierten eine bräunliche Wand zu erkennen, während sich direkt hinter ihr eine rechteckige strahlend weiße Fläche befindet, die auf ein Fenster und zugleich eine Lichtquelle des Bildes schließen lässt. Die ausgefranst Ausläufe dieser Fläche lassen zudem eine Art Gardine möglich erscheinen. Wie schon erwähnt, erhält

²⁴¹ Siehe S.47 dieser Arbeit

²⁴² Das Bild wird von den beiden Biographen nicht erwähnt und ist zum ersten Mal in dem anlässlich der vom Sohn Nezar Sabry 1999 initiierten Ausstellung über den Künstler entstandenen Katalog „Ahmed Sabry“, op.cit., S.28 abgelichtet.

das Gemälde durch die groben Pinselstriche einen skizzenhaften Charakter. Die Tatsache, dass Sabry Vorstudien zu größeren Gemälden zumeist in Kohle oder Aquarelltechnik anfertigte, lässt darauf schließen, dass es sich bei dieser Abstraktion der Formen um einen beabsichtigten Effekt handelt. Es scheint dem Künstler in diesem Fall um das Beobachten/Verhalten bzw. den Aufbruch von Farben und Formen vor dem Hintergrund einer direkten Lichteinstrahlung zu gehen.

Das Gesicht der Porträtierten ist nur schemenhaft zu erkennen und befindet sich zur Hälfte im Schatten. (Während Stirn und linke Gesichtshälfte hell erstrahlen, ist die rechte Hälfte im Schatten.) Die Augen sind kaum zu erkennen und bestehen lediglich aus großen dunklen Flecken, die wie leere Augenhöhlen (lediglich wie Hüllen) erscheinen.

Die Augenbrauen sind mit dünnen braunen Strichen angedeutet und werden in dem durch lange, schmale, blassrote Linien definierten Mund, wiederholt.

Der Oberkörper der Dargestellten, die bildparallele Gerade ihres vom Kleid bedeckten linken Oberschenkels, sowie ihr linkes Knie sind hell erleuchtet, während sich die rechte Körperhälfte im Schatten befindet. Diese Licht/Schattenführung des Künstlers deutet neben der Lichtquelle im Hintergrund auf eine zusätzliche Beleuchtung von links (schräg) hinten hin. Wieder einmal baut der Künstler in den scheinbar harmonischen und in sich geschlossenen klassischen Aufbau eine Diskrepanz ein, die den Betrachter zum Nachdenken animieren soll.

Die von rechts oben über den Hals bzw. die Dekolletélinie der Dargestellten nach links unten (unterhalb der Knie) verlaufende Diagonale teilt das Bild (wie aus vielen anderen Bildern Sabrys bekannt) in zwei in verschiedener Hinsicht ausgewogene Bildhälften. Der Künstler ist bemüht eine Balance zwischen den Bildhälften herzustellen, ohne dabei zu symmetrisch zu werden. Die dunklen Haare in der linken Hälfte finden ihr Gegenstück in den Schuhen und dem Sesselfuß in der rechten unteren Hälfte. Die Rundungen der Sitzfläche und des Gesäßes finden ihr Echo in der Form der Rückenlehne in der linken oberen Bildhälfte. Aus demselben Grund platziert der Künstler die intensiv roten Blumen in die rechte Diagonalenhälfte, da das Rot des Fauteuils die linke Hälfte sonst dominieren würde. Dieser kompositorischen Balance setzt er das diffuse Licht entgegen. Geht man von dem Fenster im Hintergrund als einziger Lichtquelle aus, dürfte die linke Stirn der Dargestellten, ihr Dekolleté und der Körper (mit dem linken Knie) nicht so stark beleuchtet werden. Bei der zentralen bildparallelen Position des Sessels und der starken Seitwärtsdrehung der Dargestellten zum Betrachter, müsste ihr Körper eigentlich im Schatten liegen. Dieses Stilmittel ist nicht zufällig gewählt, denn auch Akademiekünstler wie Ingres („Porträt der Mme. Moitessier“, Abb.56) und Boucher („Porträt der Mme. De Pompadour“, Abb.51) setzten diese Diskrepanz zur Erwartungshaltung des Betrachters bewusst ein, allerdings mittels Spiegel.

In beiden Beispielen wird das Spiegelbild nicht so reflektiert, wie man es (nach den physikalischen Gesetzen der Optik) erwarten würde.

Obwohl von hinten voll ausgeleuchtet, bleibt uns dennoch die wahre Seele und Identität der Dargestellten in Sabrys Bild im Dunkel verborgen (besonders da die Augen, die auch als Spiegel zur Seele gelten, nicht zu sehen sind).

In Bezug auf den formalen Bildaufbau folgt Sabry Manets „Porträt der Jeanne Duval“ (Abb.46). Das Fenster hinter der Dargestellten sorgt auch hier für einen Aufbruch der Farben und Formen im Vordergrund. Es ist bemerkenswert, dass sich Sabry, während er in Frankreich studierte und lebte, nicht den zeitgenössischen Strömungen anschloss, sondern sich an impressionistischen Vorbildern Ende des 20. Jahrhunderts orientierte.

„Frau mit Fächer“ (Abb.57), Öl/Leinwand, signiert, wird datiert 1931, Abmessungen unbekannt, Museum moderner Kunst, Kairo

Das Gemälde „Frau mit Fächer“ (Frau Henriette Gello, Abb.57), welches sich heute im Museum moderner Kunst in Kairo befindet, ist signiert und wird von GABAGHANGY ohne Angabe von Quellen auf 1931 datiert²⁴³. Es ist mit Öl auf Leinwand ausgefertigt und im Vergleich zu anderen Werken des Künstlers im Museum in einem guten konservatorischen Zustand. Es ist zugleich das großformatigste Bild Sabrys, das das Museum moderner Kunst in Kairo beherbergt.

Es handelt sich um ein Sitzporträt von Henriette Gello, der zweiten Ehefrau des Künstlers²⁴⁴. Die Datierung kann demnach in den Zeitraum des Bestehens der Ehe zwischen 1926/27 und 1934 angesetzt werden.

Henriette ist auf einer völlig vom Kleid verdeckten Sitzmöglichkeit leicht rechts von der Mittelachse platziert. Sie trägt ein azurblaues (mittelblaues), elegantes Satinkleid vor hellem Hintergrund. Der Oberkörper ist aus der rechten Bildhälfte der Mittelachse des Bildes dem Betrachter zugewandt und leicht nach vorne gebeugt. Sie stützt sich mit ihrem linken Arm und Ellenbogen, die von dem sehr weiten gelblich/weiße Ärmel fast vollkommen verdeckt sind, auf ihrem linken Oberschenkel auf. Das linke Bein scheint sie über das rechte geschlagen zu haben und ihr linker Oberschenkel führt bildparallel in die linke Bildhälfte. Der ausladende Stoff des Rockes, der ihre Beine gänzlich bedeckt, nimmt die gesamte untere Bildhälfte ein. In der rechten Hand hält sie einen aufgespannten, großen Fächer aus

²⁴³ GABAGHANGY, op.cit., Bild 17. Keine Erwähnung des Gemäldes bei BIKAR.

²⁴⁴ Siehe S.49 dieser Arbeit

Straußenfedern²⁴⁵.

Der dunkle Holzgriff, den sie mit den Fingern der rechten Hand umfasst, markiert gleichzeitig das Zentrum des Bildes. Der Fächer, der knapp unter der horizontalen Mittelachse beginnt, führt in die obere Bildhälfte und dominiert diese neben dem hell erleuchteten Gesicht der jungen Frau. Der Kopf der Dargestellten ist dem Betrachter zugewandt, sodass das Gesicht frontal zu sehen ist, während die Augen sich aus dem Bildraum heraus seitlich vom Betrachter abwenden, als würden sie etwas außerhalb des Bildraumes aber unabhängig vom Betrachter beobachten. Die Konturen des zierlichen Gesichtes und dessen Merkmale sind mit feinen Linien gezeichnet. Bei näherem Betrachten (Abb.57a, Detail) sieht man jedoch, dass die feinen Linien durch gröbere Pinselstriche und die pastos aufgetragene Farbe verwischt werden. Diese Maltechnik steht eindeutig in der Tradition der (französischen) Impressionisten²⁴⁶ und ist typisch für die Werke des Künstlers der späten 1920er und frühen 1930er Jahre, in denen er hauptsächlich in Frankreich lebte.²⁴⁷ Die kurzen dunklen Haare sind ordentlich zurückgekämmt. Keine Haarlocke verdeckt den Blick auf das frontale Gesicht. Dieses scheint durch die betonte Vertikalität entlang der Mittelachse und trotz der starken Drehung der Augen der einzige Ruhepol im Bild zu sein. Nicht nur der gerade Kopf, sondern auch die Nackenfalte (die durch die starke Drehung des Kopfes aus der seitlichen Körperhaltung der Frau heraus entsteht) stellen den vertikalen Ausgleich zum horizontal knapp unter der Bildachse verlaufenden Bein. Doch auch die Diagonale spielt in diesem Bild wieder eine große Rolle. Sie wird durch das von links unten aufsteigende Bild und den Griff des Fächers, der zur Brust der Dargestellten zeigt, betont und teilt das Bild exakt durch den kleinen Finger ihrer rechten Hand. Die rundliche Form des aufgespannten Fächers wird in Form und Farbe an den Falten des Kleides in der rechten unteren Bildecke subtil gespiegelt. Mit dieser Disposition der Formen entlang der wichtigsten Achsen des Bildes gelingt dem Künstler ein sehr harmonischer Gesamteindruck ohne dabei statisch zu wirken. In der Tat ist dies eines der wenigen Gemälde von denen man den Eindruck erhält, der Künstler hätte die Frau nicht von einem Foto, sondern tatsächlich am Lebendmodell porträtiert.²⁴⁸

Das Motiv der sitzenden Dame in eleganter Robe mit Fächer wurde vorwiegend von Salonkünstlern wie Paul M. Dupuy und Henri Royer im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts aufgegriffen. Beide Künstler dürften Sabry durch gemeinsame Ausstellungen am Pariser Salon bekannt gewesen sein. Besonders Royers Bild der „Mme.

²⁴⁵ GABAGHANGY, op.cit. Bild 17

²⁴⁶ Die Konturen werden in der Distanz klarer.

²⁴⁷ Siehe Kapitel II. dieser Arbeit

²⁴⁸ Während der Untersuchung und Analyse des Oeuvres drängte sich der Verdacht auf, der Künstler hätte einige seiner Auftragswerke mit Hilfe von Fotos angefertigt und nicht am Lebendmodell. Eine genaue Untersuchung dieser Theorie würde allerdings den Rahmen der hier vorliegenden Arbeit sprengen und wird in einer gesonderten Studie untersucht. Siehe auch Fußnote 276 und 302

R.F.“ (Abb.58) aus dem Jahr 1925²⁴⁹ erinnert in Komposition und Format dem hier vorliegenden „ägyptischen“²⁵⁰ Pendant. Sabry selbst verwendete dieses Motiv in einem weiteren Frauenporträt aus dem Jahr 1947, der „Gattin von Mohammed Munir Magaha“²⁵¹ (keine Abb. vorhanden), welches allerdings ganz in der Tradition seiner (Frauen-) Sitzporträts der Jahre 1939 – 1951 steht.

Sabry dürfte ohne Zweifel für das 1931 entstandene Ölgemälde auf Henri Royer zurückgegriffen haben, da sich die nach vorne gebeugte Sitzposition mit aufgestützten Unterarm (und Ellenbogen) im Oeuvre des Künstlers vor diesem Bild (und auch danach) nicht wieder findet. Im Gegensatz zu Royers Porträt von 1925 verleiht er dem Kopf und Gesicht der Dargestellten mehr Gewicht, in dem er es gerade und fast frontal einfügt, und zudem mit den Federn des Fächers hinterlegt. Die dazu nötige „geknickte“ Haltung des Kopfes greift er (vorwiegend in Pastellbildern) in einem weiteren Porträt von Henriette Gello von 1934 aus dem Bestand des Museums moderner Kunst in Kairo wieder auf (Abb.59)²⁵². Fast scheint es, als könnte man den einen Kopf gegen den anderen austauschen.

„Die Guavenverkäuferin“ (Abb.24), Öl, wird auf 1934, Abmessung unbekannt, Verlassenschaft von Comte de Bildt, Schweden

Dieses Ölgemälde „Die Guavenverkäuferin“ (Abb.24), welches heute nur mehr durch eine Schwarzweißfotografie aus dem Nachlass des Künstlers überliefert ist, wurde 1936 auf einer Verkaufsausstellung in Kairo an den damaligen schwedischen Botschafter in Ägypten, Comte de Bildt verkauft²⁵³, der es nach seiner Abberufung außer Landes brachte. Die Abmessungen des Bildes, sowie das Trägermaterial sind nicht überliefert. Eine mögliche Signatur wird angenommen, kann jedoch aufgrund der mangelhaften Fotoqualität nicht eindeutig festgestellt werden. Das Bild wird durch GABAGHANGY auf 1934 datiert.²⁵⁴

Dargestellt ist eine auf dem Boden sitzende *fellaha*²⁵⁵ vor neutralem Hintergrund. Auf ihrem Schoß hält sie eine Schale mit gelben Guavenfrüchten. Sie ist in ein dunkles weites Gewand gekleidet mit langen Ärmeln, die lediglich einen Teil ihres mit einem goldenen Armreif

²⁴⁹ Ein Jahr bevor Sabry selbst zum ersten Mal am Pariser Salon ausstellen durfte.

²⁵⁰ In der Tat steht das Porträt Sabrys stilistisch in der Tradition der französischen Salonmalerei im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, sodass nichts in dem Gemälde auf die Herkunft Ahmed Sabrys hindeuten würde.

²⁵¹ GABAGHANGY, op.cit., Bild 77

²⁵² Ibid., Bild 32

²⁵³ GABAGHANGY, op.cit., Bild 35

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ *fellaha* Arabisch: für Fellahin oder ägyptische Bäuerin

geschmückten Unterarms sowie die linke Hand freigeben. Mit der linken Hand hält sie locker die Schale mit den Früchten.

Am Kopf trägt sie die typische Landestracht, die ihre Haare unter einem langen Schleier versteckt. Vom Gesicht, das vom Betrachter weg nach links gewandt ist, ist etwas mehr als das Profil zu sehen. Die Augen sind nach links unten gerichtet und scheinen ins Leere zu blicken. Gemäß der typischen Bekleidung von *fellahaat*²⁵⁶ trägt die Frau auffallend großen Goldschmuck an Hals, Ohren und Armen.²⁵⁷ (vgl. Foto 6)

Die Figur ist rechts von der Mittelachse platziert, die durch das (im Schatten des Schleiers angedeutete) rechte Auge der Dargestellten verläuft. Während Oberkörper und Gesicht die obere rechte Bildhälfte dominieren, setzt der Künstler die helle Schale mit leuchtend gelben Guaven in die linke untere Bildhälfte diagonal entgegen. Durch die flache und großflächige runde Schale kommt es nicht wie in anderen Gemälden des Künstlers (siehe Abb.60) zu einer Überbetonung der diagonalen Achse des Bildes. Vielmehr bilden Kopf, linker Arm und die Obstschale einen Kreis, der wiederum in ein Dreieck eingeschrieben ist und den harmonisch-einheitlichen Eindruck der Komposition verstärkt.

Zum einen zeichnet der Künstler mit der hier vorliegenden Dreieckskomposition ein fast emotionales Bild der ägyptischen Unterschicht. Frau und Früchte sind in ein Dreieck eingeschrieben, was ihre Einheit verstärkt. Die Frau bildet mit den Früchten, durch deren Verkauf sie ihren Lebensunterhalt bestreitet, ein Ganzes und stellt so symbolisch den zyklischen Kreislauf oder auch die kausale Kette ländlichen Lebens dar. Das wird noch einmal durch die goldene Farbe verdeutlicht, die goldene essbare Frucht, die zu einer anderen goldenen Währung, nämlich dem Schmuck wird.²⁵⁸

Zum anderen findet sich in der Art der Komposition, die sehr stark an „Orientalismusbilder“ des 19. Jahrhunderts erinnert, eine ganz andere Ebene. Ähnlich dieser Bild- bzw.

Fotografiegattung (siehe Foto 6 und Foto 7) bedient der Künstler mit diesem Bild einer Guavenverkäuferin, sowie mit 3 weiteren sehr ähnlichen Bildern (Abb.61, Abb.62, Abb.63) die kommerzielle Nachfrage ausländischer Politiker und Industrieller, die nach Ende des britischen Protektorats Ägypten verließen. Das Bild versucht damit dem Anspruch eines emotionalen Erinnerungsgegenstandes an ein exotisches Land (in dem man einmal gelebt hat) gerecht zu werden und steht neben der Nähe zu Orient-Fotografien des

²⁵⁶ *fellahaat* Arabisch: Weiblicher Plural von *fellaha*

²⁵⁷ Seit Jahrhunderten ist es Tradition bei der ländlichen Bevölkerung Ägyptens, das erwirtschaftete Geld in Goldschmuck anzulegen, den die Bäuerinnen zur Schau tragen. In finanziell schwachen Zeiten wird dieser Goldschmuck aufgrund seines Gewichtes wieder zu Geld gemacht. Daher der meist sehr große und „schwere“ Schmuck.

²⁵⁸ Die Bedeutung des Schmuckes liegt hier aber nicht in seiner schmückenden Eigenschaft, sondern in der Symbolik harter Währung und Reichtums.

19. Jahrhunderts auch in der Tradition von Orientalismus-Malern wie Gerôme und des schon erwähnten Professors Émil Simon²⁵⁹ („Le Souvenir“, Abb.36).

In der Tat lässt die kompositorische und formale Nähe dieses Bildes zu Fotografien von ägyptischen Tänzerinnen bzw. Bäuerinnen aus dem 19. Jahrhundert (siehe Foto 7 und Foto 8) hier wiederum darauf schließen, dass Sabry diese Porträts weniger vom lebenden Modell als vielmehr von Fotografien der Blütezeit des Orientalismus schuf.²⁶⁰ Vergleichbar mit den Fotos vermeidet der Künstler dabei, die natürliche Umgebung der Dargestellten mit einzubeziehen. Der Betrachter erfährt nichts darüber, wo sich die abgebildete Person befindet. Sie ist isoliert aus dem jeweiligen Ambiente, was zu einer Verallgemeinerung der Bildaussage führt. Es geht nicht um die individuelle Guavenverkäuferin als vielmehr um die allgemeine Darstellung eines (für den arabischen Raum typischen) „Berufstandes“ und der damit verbundenen romantischen Vorstellung (des Westens). Ganz anders geht mit diesem Sujet bereits Mohammed Nagy (1888-1956), Zeitgenosse und Kollege an der Akademie in Kairo²⁶¹, um.

In seinem Ölgemälde „Die Brotbäckerinnen“ (Abb.22) sind die Frauen nicht isoliert, sondern werden bei einer traditionellen Tätigkeit in ihrer natürlichen Umgebung gezeigt. Die warme Farbgebung (Rot- und Ockertöne dominieren), die unwillkürlichen Posen (schlafendes Kind am Schoß der arbeitenden Mutter), sowie die symbolische Umrahmung der Figuren (mit breiten schwarzen Linien) geben den Personen eine emotionale Präsenz, die dem Bild Sabrys, wohl auch durch den vermiedenen Augenkontakt mit dem Betrachter, fehlt.

Während man in Nagys Bild meint durch die Affinität des Künstlers zum Sujet die ägyptische Seele der ausführenden Person herauslesen zu können, orientiert sich Sabry in diesem Werk am Orientalismusbild des Westens.

Wie erwähnt bedient sich der Künstler in den 1930er Jahren auch bei weiteren Szenen des ägyptischen Alltags, wie „Sinnlichkeit nach dem Gebet“ (Abb.63) von 1939, „Das Gebet“ (Abb.62) von 1933 und „Mutterschaft/Mütterlichkeit“ (Abb.61) und (Abb.64) von 1931 dieser Dreieckskomposition (wie auch sein Studienkollege Mohammed Nagy).

In all jenen bilden die Dargestellten eine Einheit mit ihrer Tätigkeit (Beten, Verkauf von Früchten, Koranlesen, Brotbacken) und ihrer Funktion (Muttersein). In der Tat gibt es kein eindeutigeres Signal für eine Einheit als das Einschreiben einer Mutter und ihres Kindes in ein goldenes Dreieck, wie schon z.B. im 18. Jahrhundert bei Vigée Lebrun (Abb.65) angewandt, bei der die Wirkung der liebevollen Umarmung durch das Stilmittel der Pyramide um ein Vielfaches potenziert wird.

²⁵⁹ Siehe S.46 und S.53 dieser Arbeit

²⁶⁰ Siehe Fußnote 256

²⁶¹ Siehe S.2 und S.36 dieser Arbeit

Bei der 1931 entstandenen Kohlezeichnung „Mutterschaft/Mütterlichkeit“ (Abb.64) von Sabry dürfte es sich um eine Studie für das im selben Jahr ausgeführte Ölgemälde handeln, in dem die linke Hand der Mutter nicht mehr angedeutet, sondern bereits detailliert herausgearbeitet ist, und der Blick der Mutter für den Betrachter nun deutlicher zu erkennen, auf das nicht mehr gänzlich verhüllte Gesicht des Babys gerichtet ist. Wie auch im Gemälde „Die Guavenverkäuferin“ greift der Künstler jedoch nur auf Bilder und Embleme zurück, während Mohammed Nagy in der Figurengruppe links vorne nicht nur das volkstümlich Leben zeichnet, sondern es vielmehr vermag, ein überzeugenderes Gefühl von natürlicher Zusammengehörigkeit der beiden Menschen zu vermitteln.

Nach dem islamisch-arabischen Bild der Guavenverkäuferin versucht sich Sabry ca. 6 Jahre darauf noch einmal an dem selben Sujet, greift dort allerdings zum ersten Mal (in seinem Oeuvre) auf die pharaonisch-ägyptische Tradition seines Heimatlandes zurück²⁶² (Abb.66).

„Die französische Gattin des Künstlers“, (Abb.67), Öl auf Holz, 27,5x35,5cm, signiert und datiert 1934, Nachlass des Künstlers, Kairo (Nezar Sabry)

Dieses kleinformatige Porträt der französischen Gattin des Künstlers im Dreiviertelprofil misst 27,5 x 35,5 cm und ist mit Öl auf Holz ausgefertigt.²⁶³ Es stammt aus dem Nachlass des Künstlers und befindet sich heute im Privatbesitz der Familie seines Sohnes Nezar Sabry.

Es ist am linken unteren Rand mit „A.Sabry“ signiert und mit „1934“ datiert.

Bezugnehmend auf die Biografie von GABAGHANGY²⁶⁴, hat sich dieses Gemälde im Besitz der zweiten Ehefrau Henriette Gello befunden und stammt aus deren Verlassenschaft in Paris.²⁶⁵

Zu sehen ist das Porträt von Henriette, die sich ein wenig aus dem strengen Profil nach links herausdreht. Ihr Kopf, der Hals und die Schultern nehmen den gesamten Bildraum ein und man gewinnt den Eindruck eines nahen Fotoausschnitts bzw. einer Studie.

Die Schultern sind schräg nach links gedreht und auch das Gesicht und die Augen sind nach links gewandt bzw. blicken aus dem linken Bildrahmen heraus.

Die dunkelbraunen Haare sind zu einem Knopf im Nacken zusammengebunden und geben den Blick auf ihr linkes Ohr und den Hals frei.

Henriette trägt eine gelbe Bluse mit V-Ausschnitt und einem schmalen Kragen, der

²⁶² Siehe S.80 dieser Arbeit

²⁶³ Ausstellungskatalog, 1999, op.cit., S.26

²⁶⁴ GABAGHANGY, op.cit., Bild 33

²⁶⁵ Angesichts der Tatsache, dass Henriette 48 Jahre nach Ahmed Sabry starb, ist mit dem Begriff „Verlassenschaft“ hier wohl die Auflösung der Ehe gemeint. Es ist allerdings auch ein Hinweis darauf, dass das Gemälde höchstwahrscheinlich in Paris entstanden ist.

heruntergeklappt ist und so einen Teil des Dekolletés freigibt.

Das Gesicht und der lang gestreckte, nach vorne gebeugte Hals treten farblich kaum vom hellgelben/ocker-beigen Hintergrund hervor und scheinen das Gelb der Bluse auf der hell erleuchteten Haut zu reflektieren.

Tatsächlich finden sich Spuren der gelben Bluse an der Wange, am Hals und an der Wand im Hintergrund wieder. In das Dunkelbraun des Haarknotens hat sich zudem etwas Blau gemischt, welches die Brillanz des Gelbs noch hervorhebt. Obwohl der Künstler mit wenigen Farben arbeitet, verstärkt er ihre Wirkung durch den Einsatz von Komplementärfarben. (Ein Stilmerkmal, das Sabry oft in seinen Bildern einsetzt.) Das Gesicht der Dargestellten scheint durch die direkte Beleuchtung noch zusätzlich zu strahlen.

Wie schon aus anderen Bildern bekannt, arbeitet der Künstler auch hier mit diagonalen Linien ohne das Bild dadurch zu teilen. Es bleibt eine ausgewogene Einheit. Die Diagonale verläuft von rechts oben über dem Haarknoten und unterhalb des Ohres an der Kinnlinie entlang nach links unten. Dem stark beleuchteten Gesicht mit den fein herausgearbeiteten Gesichtszügen und dem aufmerksam behandelten Haaransatz in der linken Hälfte stellt er den stark beleuchteten Hals, das Dekolleté und vor allem die kräftigste Farbe im Bild (neben dem Braun der Haare), die grell gelbe Bluse von Henriette in der rechten Hälfte gegenüber.

Anders als in dem Porträt der „Dame mit *bonnaia*“ (Abb.39) von 1923 stellt er Henriette nicht im ganz strengen Profil dar. Durch die Lichtreflexe und die klar definierten Schattenflächen erscheint dieses vom Format her ähnliche Bild nicht so flächig wie das Frühwerk. Der Kopf, der Hals und die gedrehten Schultern nehmen tatsächlich Raum ein; sie gewinnen durch die Modellierung und Schattierung an Tiefe und Atmosphäre.

Im selben Jahr entstand ein weiteres Porträt von Henriette Gello „Frau mit roter Kette“.

„Frau mit roter Kette“, (Abb.45), Pastell, 31x44cm, signiert und datiert 1934, Museum moderner Kunst, Kairo

Dieses Porträt von Henriette Gello ist in Pastelltechnik gefertigt und entstand im selben Jahr wie das kleinformatige Ölporträt aus der Verlassenschaft des Künstlers. Das Bild trägt den Titel „Die mit der roten Kette“²⁶⁶ und befindet sich heute im Museum moderner Kunst in

²⁶⁶ Die Bezeichnung des Gemäldes bezieht sich auf eine Benennung GABAGHANGYS aus dem Katalogteil sein Biographie, Bild 34. Mit „roter Kette“ ist hier vermutlich „Bernstein“ gemeint. Diese Kette ist bereits aus zahlreichen anderen Porträts bekannt. BIKAR bespricht dieses Bild ebenfalls im Katalogteil seiner 1980

Kairo. Es misst 31x44cm und ist am rechten unteren Rand mit „A.Sabry“ signiert. Das Bild wird von GABAGHANGY, vermutlich durch eine entsprechende Beschriftung unter dem goldenen ovalen Passepartoutrahmen auf 1934 datiert.²⁶⁷

Dargestellt ist ein im Vergleich zum Ölbild etwas größerer oval umrahmter Ausschnitt mit Henriettes Gesicht und den Schultern bis über die Brust. Ihr Gesicht ist leicht nach links dem Betrachter zugedreht und frontal zu sehen. Auch Schultern und Brustansatz sind nur leicht in den Bildraum gedreht und fast frontal gegeben.

Im Gegensatz zur jugendlichen Erscheinung des Ölbilds, stellt der Künstler Henriette hier mit leicht grauem Haaransatz dar. Jedes Haar ist einzeln definiert (herausgearbeitet).

Die durch die starke Beleuchtung abstrahierten Formen des Ölbildes weichen den klar definierten Linien der Pastellkreide. Henriette macht neben einem etwas älteren auch einen ernsteren Eindruck. Während der Künstler im Ölporträt vorwiegend strahlende Farben und eine direkte Beleuchtung mit starken Lichtreflexionen an Gesicht, Hals und Kleidung der Dargestellten wählt, arbeitet er im „Pastelloval“ mit deutlich gedeckteren Farben und vermehrten Schattenflächen. Die einzigen Lichtreflexionen sind an der linken Stirn, links am Hals und Dekolleté, an den Steinen der Kette und der rechten Schulter zu erkennen, was auf eine Beleuchtung von schräg links oben schließen lässt. Die rechte Gesichtshälfte von Henriettes ungeschminktem Gesicht befindet sich im Schatten, was den ernsten Gesichtsausdruck verstärkt und dem Bild einen fast „düsteren“²⁶⁸ Eindruck verleiht. Der Künstler wählt in den beiden Bildern desselben Jahres vollkommen konträre Darstellungsweisen, beginnend mit dem Format, den Farben und der Wahl des (Gesichts)ausschnittes.

Es ist eines von heute fünf überlieferten Ovalporträts und entstand zwei Jahre vor dem gleichformatigen Aquarellporträt seiner frisch vermählten dritten Ehefrau, Frau Fardoz Ahmed Wasfi (Abb.68), welches (entsprechend der Gefühlslage des Künstlers und des noch schnelleren Mediums) in einer offeneren lockeren Malweise gefertigt wurde.

erschienenen Biographie (Bild 16), ändert den Titel aber in „Die mit der Kette, Frau Henriette“ ab. Auch verzichtet er auf eine Datierungsangabe. Die Bezeichnung Rot spielt vermutlich auf den feurig schimmernden Charakter des fossilen Schmucksteins an.

²⁶⁷ GABAGHANGY, op.cit., Bild 34

²⁶⁸ GABAGHANGY, op.cit., Bild 34. Das Bild dürfte kurz vor deren Trennung des Ehepaares entstanden sein, was den düsteren Unterton vielleicht erklären könnte.

„Gattin von Abdel Rahman Shauki“ (Abb.69), Pastell, signiert, wird datiert auf 1935-1937, Abmessungen und Aufenthaltsort unbekannt

Dieses kleinformatige Dreiviertelporträt der Gattin des Generals Abdel Rahman Shauki (Abb.69), welches sich in der Entstehungszeit des Bildes zwischen 1935²⁶⁹ und 1937²⁷⁰ im Privatbesitz der Familie Shauki befand, ist mit Pastell auf Stoff²⁷¹ ausgeführt. Es ist in der rechten unteren Bildecke mit „A. Sabry“, sowie seiner arabischen Unterschrift signiert.²⁷²

Dargestellt ist die Gattin des Generals und Kommerzialrats Abdel Rahman Shauki vor neutralem, hellem Hintergrund. Das Gesicht nimmt das Zentrum dieses kleinformatigen Brustporträts ein. Es ist fast vollständig zu sehen und dem Betrachter nach links aus dem Bildraum heraus zugekehrt. Auch die Augen sind dem Betrachter zugewandt, obwohl sich das rechte nur im Schatten des seitlich bis zur rechten Wange heruntergezogenen Hutes erahnen lässt.

Die Dargestellte ist sehr modisch mit einem Damenhut samt heruntergeklappter Krempe gekleidet. Sie trägt einen geknöpften Mantel oder eine Jacke mit breitem dunklem Kragen. Über ihrer rechten Schulter, sowie über den Nacken in die rechte Bildhälfte führend, ist eine Art Pelzstola oder nur leicht übergelegter Pelzmantel zu erkennen. Das geknöpfte, dunkle Gewand schließt weit oben mit dem Halsansatz der Dargestellten ab. Das Gewand, der dunkle Hut und die schwarzen Haare umrahmen die helle Haut des Gesichts fast von allen Seiten gleichmäßig, sodass der Kontrast zwischen hell erleuchteter Gesichtshälfte und dunklem Gewand, das Gesicht noch mehr in den Mittelpunkt des Bildes rückt als dies schon durch die zentrale Position erreicht wird.

Der etwas statische Eindruck, der durch die fixierenden Augen entsteht, wird durch die starke Aufwärtsbewegung der Linienführung und dem Hut von links unten nach rechts oben entschärft. Die groben Linien am Gewand, die Knopfleiste, Hutkrempe und sogar die Kinnpartie betonen die diagonale Bildachse, die knapp am linken Auge der dargestellten vorbeiläuft. Der Fokus des Bildes ist damit eindeutig das den Betrachterblick fixierende linke Auge, welches sich in der stark beleuchteten Gesichtshälfte befindet und durch den Kontrast zum rechten Auge, das im Schatten des Hutes kaum zu erkennen ist, noch zusätzlich heraus sticht.

Generell ist die Art, wie Frau Shauki dargestellt ist, sehr selbstbewusst. Obwohl ein Auge

²⁶⁹ BIKAR, op.cit., Bild 19

²⁷⁰ GABAGHANGY, op.cit., Bild 47

²⁷¹ BIKAR, op.cit., Bild 19

²⁷² Dies ist eines der wenigen Bilder des Künstlers, in denen er neben der Signatur „A. Sabry“ auch in arabischer Schrift signiert.

durch den Schatten des Hutes fast verdeckt ist, ist es kein Verstecken im klassischen Sinne. Die dem Betrachter zugewandten Augen und der aufrechte Kopf zeugen von Selbstbewusstsein, was vermutlich mit der militärischen Position ihres Gatten zu erklären ist, und bewusst in diesem Porträt zum Ausdruck gebracht wird.

Die getragene Mode, aufgrund derer das Porträt durchaus schon in die Nähe der 1940er Jahre zu platzieren ist, deutet auf eine moderne Frau mittleren Alters hin, sowie auf einen hohen sozialen Status der Dargestellten (Pelzüberwurf).

An den etwas kantigen und eckigen Linien lässt sich eine Art Anlehnung an den Expressionismus der 1930er Jahre erkennen.²⁷³ Wie soeben erwähnt, deutet auch die getragene Mode auf eine spätere Datierung hin und die Aufnahme von expressionistischen Einflüssen, wenn auch sehr subtil gehalten, lässt sich plausibel auf die Parisreise des Künstlers 1937 und der Teilnahme an der dortigen Weltausstellung zurückführen, was die Datierung GABAGHANGYS²⁷⁴ wahrscheinlicher macht.

Was dieses Bild im Oeuvre des Künstlers auszeichnet, ist sicherlich die interessante Position des Hutes, der knapp ein Drittel des fast frontal gegebenen Gesichtes in Schatten hüllt. Eine solche Behandlung des Kontrastes zwischen Schatten und Licht findet sich zum einen im Oeuvre Caravaggios' (Abb.71), Rembrandts und Quentin de la Tours²⁷⁵, dessen Werke er während seiner klassisch akademisch Ausbildung in Kairo und Paris bzw. während seiner Romreise 1929 kennengelernt haben dürfte. Diese Maler beherrschten das Licht-Schattenspiel perfekt. Vergleicht man diese Pastellzeichnung mit Rembrandts' „Selbstbildnis“ (Abb.72), fällt die Ähnlichkeit der diagonalen Schattenführung (durch den Hut) auf Stirn und Hals auf. Auch die stark beleuchtete Wangenpartie ist vergleichbar. Während Rembrandt mittels Licht und Schatten die Gesichtszüge plastisch, sowie die Haut stofflich herausarbeitet, erscheint die Haut in Sabrys Porträt makellos gleichmäßig und fast wie Porzellan. Es ist dies ein Hauptmerkmal in Sabrys Frauenporträts. Sie alle besitzen trotz individualisierter Züge etwas puppenhaft Unnahbares, was wiederum den Verdacht nahe legt, Sabry hätte nicht von Lebendmodellen, sondern vielmehr von deren Fotos gearbeitet.²⁷⁶ Sabry nützt das Licht, die Augen und die Komposition der Linien um seinen dargestellten Frauen einen Hauch von Unnahbarkeit zu geben.²⁷⁷

Ähnlich wie in seinem Porträt „Die Quelle“ von ca. 1951 (Abb.73) fordert die dargestellte

²⁷³ Vergleiche dazu auch Abb.67 („Die Gattin des Künstlers“, Öl/Holz, 1937, Nachlass, Kairo)

²⁷⁴ GABAGHANGY, op.cit., Bild 47

²⁷⁵ Beiden dienten dem Künstler laut Aussage seines Sohnes Nezar Sabry im Interview vom 30.5.2003 in Kairo mehrmals als Vorbilder.

²⁷⁶ Siehe Fußnote 248 und 302

²⁷⁷ Während jene Künstler, von denen er dieses Stilmittel (Licht-Schattenführung) kopiert, das Licht zur Intensivierung des Dramas der dargestellten Szene nützen.

Frau den Blick des Betrachters förmlich heraus, ohne sich ihm völlig „hinzugeben“ bzw. zu unterwerfen. Der Betrachter bekommt in diesem Fall auch wenig „geboten“. Ein Drittel des Gesichtes in Schatten gehüllt, das Gewand bis zum Halsansatz zugeknöpft, kein auffallender Schmuck, keine schwarz geschminkten Augen oder roten Lippen. All das scheint diese Frau nicht zu brauchen um sich selbstbewusst zu präsentieren. Dennoch erinnert die Unnahbarkeit in Sabrys Frauendarstellungen (siehe auch Abb.74) an die Photographien glamouröser europäischer und amerikanischer Filmstars der 1940er Jahre (auch die Frisuren sind nahezu identisch), (Foto 9, Foto 10, Foto 11 und Foto 12). Auch sie fordern zum Betrachten heraus, ohne sich den Blicken des Betrachters unterzuordnen. Eine solche Assoziation erscheint angesichts der Öffnung Ägyptens gegenüber der Unterhaltungsindustrie, Mode und Kultur des Westens in den 1930er bis 60er Jahren durchaus plausibel und von den Auftraggebern vermutlich gewünscht.

„Dame mit gelbem Kleid“, (Abb.75), Öl/Silotex, 118x91cm, signiert und datiert 1938, Museum moderner Kunst, Kairo

Dieses 1938 entstandene Porträt der „Dame mit gelbem Kleid“ ist mit Öl auf Silotex²⁷⁸ angefertigt und befindet sich heute im Museum moderner Kunst in Kairo²⁷⁹. Es misst 118 x 91 cm und ist in der unteren rechten Bildecke datiert und mit „A. Sabry“ signiert.²⁸⁰ Es ist zusammen mit dem Porträt „Frau mit Fächer, Frau Henriette Gello“ von c. 1931 (Abb.), sowie einem weiteren Porträt seiner zweiten französischen Ehefrau Henriette (Abb.), eines der großformatigsten Bilder, die der Künstler je geschaffen hat.²⁸¹ Die Annahme GABAGHANGYS, es handle sich bei diesem noch relativ zu Beginn seiner Ehe mit Fardoz Ahmed Wasfi (seiner dritten Ehefrau) entstandenen und diese darstellenden Bild um ein unvollendetes Werk²⁸², kann nicht bestätigt werden. Die Verwendung dieses sehr kostspieligen Trägermaterials, sowie die Datierung und Signatur in der rechten unteren Bildecke sprechen gegen eine solche Theorie.²⁸³

Frau Fardoz Ahmed Wasfi sitzt mit dem Oberkörper leicht nach rechts von der Mittelachse

²⁷⁸ Silotex ist ein hitzebeständiges Material, das auch für Anzüge der Feuerwehr verwendet wird. Die Wahl dieses Materials als Bildträger ist sehr ungewöhnlich. Es gibt diesbezüglich keine persönlichen oder biographischen Aufzeichnungen von Ahmed Sabry.

²⁷⁹ BIKAR, op.cit., Bild 9

²⁸⁰ Siehe dazu: GABAGHANGY, op.cit., Bild 56 und BIKAR, op.cit., Bild 9

²⁸¹ Die Größe und das verwendete Material zeichnen dieses Werk eindeutig im Oeuvre des Künstler aus.

²⁸² GABAGHANGY, op.cit., Bild 56

²⁸³ GABAGHANGY beschreibt Ahmed Sabry in seiner Künstlermonographie von 1967 als launisch und geradezu krankhaft perfektionistisch, was ihn des öfteren dazu bewog, auch Auftragswerke einfach zu verwerfen. Solche wurden jedoch von ihm weder signiert noch datiert.

gerückt und mit einem eleganten gelben Satinkleid²⁸⁴ mit Puffärmeln bekleidet fast zentral im Bild. Rechts hinter ihr, sowie hinter ihrem Kopf ist ein neutral olivgrüner Hintergrund zu sehen, während von links eine bemalte Leinwand auf Augenhöhe der Dargestellten in den Bildraum geschoben ist, und knapp hinter ihrem Kopf abschließt. Die Leinwand ist übersät mit verschiedensten Blattmotiven, die sehr tonig in Beige, Braun, und Grün gehalten sind. Während der Körper von Fardoz frontal zu sehen ist, sind Kopf und Augen nach rechts aus dem Bildraum heraus gewandt. Die Arme liegen in Höhe der Hüfte auf den dunklen Sessellehnen aus Holz auf. Vom Stuhl sind lediglich die Lehnen mit einem volutenartigen Abschluss zu sehen. Die Ausrichtung der Lehnen nach rechts (genau entgegengesetzt der Bewegung der Arme) würde darauf hindeuten, dass es sich bei der eben erwähnten Leinwand um die Rückenlehne des Stuhls handelt (Vgl. Foto 13). Der geradlinige, bildparallele Abschluss auf Augenhöhe, sowie das Fehlen einer plastischen Modellierung der Polsterfläche weisen jedoch eher auf eine bemalte Leinwand hin.

Die Arme der Dargestellten nehmen eine zu den Sessellehnen konträre Haltung ein. Sie führen fast bildparallel in einer identischen Bewegung von rechts nach links, während die Hände locker herunterhängen. Die linke Hand der Dargestellten ist leicht rechts von der vertikalen Mittelachse platziert und mit einem goldenen Armreif geschmückt. An vier Fingern ist roter Nagellack zu erkennen und am Ringfinger ist deutlich ihr Ehering zu sehen.

Die rechte Hand hingegen ist ganz an den linken Bildrand gedrängt und scheint im Schatten der Leinwand zu verschwinden. Lediglich der rot lackierte Daumennagel ist deutlich zu erkennen. Auch an diesem Arm trägt die Dargestellte einen breiten Armreif aus Gold, der durch die reduzierten Lichtreflexe kaum heraus sticht. (vgl. Foto 13)²⁸⁵

Das Licht fällt von rechts oben auf das Gesicht, Dekolleté und den Oberkörper der Frau, wobei die schattig angedeuteten Falten des Rocks nicht plausibel zu erklären sind, wenn sich die Lichtquelle tatsächlich rechts oben außerhalb des Bildraumes befindet. Die starken Lichtreflexe auf linker Gesichtshälfte, Hals, Puffärmeln und der Brustregion finden kein Pendant in der unteren Bildhälfte. Die Arme und die mit dem Stoff des Kleides vollständig eingehüllten Beine weisen kaum Lichtreflexe auf. Lediglich die Regionen um die Knie der Dargestellten sind plastisch etwas hervorgehoben. Das Licht scheint sich auf die obere Bildhälfte zu beschränken.

Farblich dominiert das gelbe Kleid die gesamte Bildfläche. Es steht durch die helle Farbe (mit braunen Bordüren an Ausschnitt und Hüfte, sowie der Leiste mit drei Samtmaschen am Dekolleté von Fardoz) im starken Kontrast zu dem dunklen, tonigen, olivfarbenen

²⁸⁴ Laut GABAGHANGY handelt es sich bei diesem Kleid um das Hochzeitsgewand der Dargestellten.

²⁸⁵ Auf den Fächer, den Fardoz auf dem Foto von 1938 (Foto) in ihrer linken Hand trägt, verzichtet Sabry in seinem Gemälde. (Vielleicht ist es diesem Umstand zuzuschreiben, dass GABAGHANGY dieses Gemälde für unvollendet hielt.)

Hintergrund und der Foliage-bedeckten Leinwand. Neben dem Rot der Fingernägel und der Lippen des kleinen Mundes bildet das Gelb den stärksten Akzent im Bild. Teile des Kleides finden sich in allen Bildteilen und die untere Bildhälfte wird bis auf einen schmalen Streifen in der linken unteren Bildecke fast vollkommen von dem gelben Stoff eingenommen.

Das Bild wird von einem eigenartigen Wechselspiel von Bewegung und „Antibewegung“ dominiert. Trotz frontalem, fast zentralem und dadurch statisch wirkenden (Ober-)Körper, wird durch die abgewandten Augen, den Kopf und die fast bildparallel nach links gewandten Unterarme der Dargestellten eine sehr stark Linksdrehung suggeriert, was die Aufmerksamkeit des Betrachters zudem auf die mit Blättern „überzogene“ Leinwand links im Hintergrund lenkt.²⁸⁶ Motiv, Farbe und Regelmäßigkeit der dargestellten Blätter erinnern unweigerlich an die großformatigen „Tropenbilder“ Henri Rousseaus²⁸⁷ (Abb.76) , die Sabry ein Jahr zuvor in Paris gesehen haben konnte.

Diese Theorie wird durch die Tatsache erhärtet, dass es sich in beiden Bildern bei den dargestellten Blättern um die proportionale Vergrößerung von Blättern gängiger Hauspflanzen handelt (und nicht etwa um tatsächlich tropische Vegetation)²⁸⁸.

Der schon angesprochene statische Charakter des Bildes wird durch etliche bildparallele (horizontale) Linien verstärkt. Der geradlinige Abschluss der Leinwand, die symmetrisch auf einer Linie liegenden Augen, die geraden Schultern und die in einer Ebene liegenden Hände der Dargestellten (und die auf einer Linie platzierten Knie) unterstützen den bewegungslosen Eindruck und werden nur durch die spitz zusammenlaufende Bordüre an der Hüfte, die dort ihren Ausgang findenden vertikalen und diagonalen Falten, sowie der Schleifenleiste am Dekolleté aufgelockert. Dennoch entsteht der für Sabrys Frauenporträts so typische marionettenhafte Charakter (die Arme wirken als hätte man sie genommen und einfach bildparallel verrückt), der hier durch die stark gedrehten Augen, die zwar keinerlei Blickkontakt aufnehmen aber nicht kalt erscheinen, trotzdem eine gewisse menschliche bzw. gefühlsbetonte Note bekommt, abgeschwächt wird. (Abb.75a, Detail)

²⁸⁶ Dieses Blattmotiv kehrt in keinem weiteren Bild Sabrys zurück.

²⁸⁷ Henry Rousseau (1844-1910)

²⁸⁸ E. Langmuir, *The National Gallery companion guide*, (London, 1994), S.319

Bedenkt man, dass Ahmed Sabry eine authentisch exotische Vegetation fast vor seiner Haustüre hatte, erscheint seine Wahl, auf die europäische Vorstellung von tropischer Vegetation in seiner Darstellung zurückzugreifen als Quadratur des europäischen Stils und stellt damit die Quintessenz seines Oeuvres schlechthin dar.

**„Gattin von Mohammed Bahgad“ (Abb.27), Öl, 53x43cm, wird datiert 1939,
Aufbewahrungsort unbekannt**

Diese Ölgemälde der Gattin von Mohammed Bahgad aus der Sammlung der Familie Bahgad²⁸⁹, misst 53 x 43 cm und ist heute lediglich durch ein Foto im Katalogteil der Künstlermonographie von H. BIKAR (1980) überliefert.²⁹⁰ Der Autor datiert das Werk dort auf 1939 ohne Angabe von Gründen. Eine mögliche Signatur wird nicht erwähnt und ist aufgrund der schlechten Bildqualität nicht recherchierbar. Das Bild befand sich 1980 noch im Privatbesitz der Familie Bahgad.²⁹¹

Dargestellt ist die Gattin von Dr. Mohammed Bahgad, einem sehr angesehenen Mitglied der ägyptischen Gesellschaft und gutem Freund des Künstlers.²⁹²

Das Bild gehört zu einer Reihe von weiblichen Sitzporträts, die vermutlich im Auftrag der jeweils Dargestellten in den Jahren 1939 – 1951²⁹³ entstanden sind.

Die porträtierten Damen sitzen, wie auch die hier dargestellte, in die rechte Bildhälfte gedrängt auf einem Stuhl oder Fauteuil und blicken aus ihrer nach links gerichteten Sitzhaltung aus dem Bildraum frontal zum Betrachter heraus. Die Sitzrichtung ihres Körpers ist von rechts nach links fast bildparallel. Lediglich der Kopf ist aus der Sitzhaltung stark herausgedreht und dem Betrachter zugewandt.

Frau Bahgad trägt eine helle, vermutlich gemusterte kurzärmelige Bluse mit einem dunkleren (roten) Gilet darüber. Ihr linker Arm verläuft nahe der Bildgrenze und mit der linken Hand umklammert sie von unten die Sessellehne, sodass der dunkle Sesselknauf zwischen ihrem Daumen und dem Zeigefinger zu sehen ist. Ihr rechter Unterarm liegt entspannt auf der Sessellehne auf und die Hand hängt über dem Rand der Sessellehne leger herunter. Mit den Fingerspitzen berührt sie fast ihren rechten Oberschenkel, der am unteren Bildrand angedeutet ist bzw. teilweise zu sehen ist.

Die Lichtquelle scheint sich links oben außerhalb des Bildraumes zu befinden, sodass das rundliche Gesicht der Dargestellten fast vollkommen ausgeleuchtet ist. Lediglich ein Teil ihrer rechten Wange und der Hals rechts unter dem Kinn sind beschattet. Sehr ähnlich verläuft die

²⁸⁹ Aus der Biographie von BIKAR geht hervor, dass Dr. Mohammed Bahgad der beste Freund des Künstlers war. Er ist auch in einem Porträt von 1937 verewigt, welches sich 1980 noch im Privatbesitz der Erben Mohammed Bahgad's befunden hat. BIKAR, op.cit., Bild 2

²⁹⁰ BIKAR, op.cit., Bild 7

²⁹¹ Ibid.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Es handelt sich bei dieser Periode um die Hauptschaffenszeit des Künstlers in Bezug auf Auftragswerke von angesehenen Mitgliedern der ägyptischen Bourgeoisie und politischen Führungsklasse. Unter den porträtierten Damen befinden sich unter anderem die Gattinnen von Botschaftern, Kulturattachés und Außenministern (u.v.a.).

Lichtführung an den Armen. Der rechte Arm, der gleichzeitig als verbindendes Glied zwischen linker und rechter Bildhälfte fungiert, ist bis zu den entspannten Fingern beleuchtet, während die linke „greifende“ Hand im Schatten liegt. Der Künstler spielt damit nicht nur mit dem Licht/Schattenkontrast, sondern setzt vielmehr die entspannte offene rechte Hand und die angespannte geschlossene, linke Hand gegeneinander, um das Interesse des Betrachters in der unteren Bildhälfte zu halten.

Die obere Bildhälfte wird wie schon zuvor beschrieben, von dem hell erleuchteten runden Gesicht der Dargestellten dominiert. Typisch für Sabrys Frauenporträts sind dabei die zurückgekämmten, halblangen, geordneten Haare. Keine Haarsträhne wagt es den Blick des Betrachters auf das Gesicht der Frau zu stören.

Verbindend zwischen dem unteren und oberen Bildteil setzt der Künstler den hellen Hals und den hellen, trichterförmigen Ausschnitt der Bluse unter dem Gilet ein, der wie ein perspektivischer Trick, den Blick des Betrachters wieder nach oben zum Gesicht führt. Durch die ausgewogene Verteilung von Hell und Dunkel erreicht der Künstler den für ihn typischen harmonischen Gesamteindruck, in dem kein Element so dominiert, dass der Blick des Betrachters vom (ausgeglichenen) Ganzen abschweift.

Wie bereits erwähnt, reiht sich dieses Sitzporträt aus dem Jahr 1939 in eine Kette weiterer Porträts mit derselben kompositorischen Anlage ein. In den Porträts der Gattin des Begh Beschi Mohammed Kamal Amin von 1945 (Abb.78), der Gattin von Kamel El-Dessouki von 1950 (Abb.77 und Abb.77a), des Frl. Mehmet Abdel Malak von 1951 (Abb.80), der „Dame mit roter Blume“ von 1943 (Abb.81) und dem einer heute unbekannten Dame (Abb.82)²⁹⁴ verwendet der Künstler einen Porträttypus der italienischen Renaissance (Abb.83, Raphael „Maddalena Doni“). Die Oberkörper der sitzenden Dargestellten sind an den rechten Bildrand gedrängt. Der Kopf ist aus der Sitzrichtung heraus dem Betrachter zugewandt, wenngleich die Dargestellten diesen nicht immer frontal anblicken. Die linke obere Bildhälfte gibt den Blick auf den Hintergrund frei, während die rechte Bildhälfte vom Porträt/Gesicht eingenommen wird. Die Lichtquellen befinden sich stets links außerhalb des Bildes und die untere Bildhälfte wird zumeist von den (hell beleuchteten) Händen dominiert. Wie aus dem Vergleich mit Raphaels Bildnis der Maddalena Doni (Abb.83) zu sehen ist, greift Ahmed Sabry bei seinen Sitzporträts der 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts auf das Repertoire italienischer Renaissanceporträts zurück.

Mehrere Italienreisen des Künstlers nach (jener von) 1929 sind wahrscheinlich, können jedoch nicht eindeutig datiert werden. Fest steht jedoch, dass sich der Künstler (wenn nicht

²⁹⁴ Die Existenz dieses Bildes ist lediglich durch eine Schwarzweißfotografie aus dem Nachlass des Künstlers überliefert. Es wird von keinem der Biographen erwähnt und der heutige Aufenthaltsort des Gemäldes ist unbekannt.

am Original, dann zumindest) an seiner klassisch akademischen Ausbildung orientierte, zu der das Studium und Kopieren der italienischen Meister gehörte. Sabry beginnt mit diesem Porträt von 1939 einen regelrechten Typus einzuführen, dem er bis 1951 bei seinen „mittelformatigen“ (standardisierten) Auftragswerken treu bleibt.²⁹⁵

Sehr ungewöhnlich erscheint in diesem Zusammenhang das

„Porträt einer unbekannten Dame“ (Abb.60), Öl, signiert und wird datiert auf c.1939-43, Abmessungen und Aufenthaltsort unbekannt

Dieses signierte Sitzporträt einer unbekannten Dame (Abb.60) vermutlich aus den 1940er Jahren, ist lediglich durch eine Schwarzweißfotografie aus dem Nachlass des Künstlers überliefert. Es ist vermutlich in Öltechnik ausgeführt und reiht sich in die Gruppe der bereits erwähnten Auftragswerke von weiblichen Sitzporträts der Jahre 1939 - 1951²⁹⁶.

Dargestellt ist eine etwas ältere Dame der ägyptischen Bourgeoisie. Sie sitzt in einer sehr aufrechten Position an den rechten Bildrand gedrängt auf einem Stuhl, von dem nur die Sessellehne zu sehen ist. Der Kopf ist aus der Sitzrichtung heraus in den Betrachterraum gerichtet.

Die Frau trägt ein aufwendig gearbeitetes Kleid ohne Ärmel und eine helle Stola, die über ihren rechten Arm auf den Schoß fällt und ihre Beine bedeckt. Ihr linker Ellbogen ist auf der bildparallel verlaufenden Sessellehne aufgestützt. Der linke Arm führt zur Brust, wo Zeigefinger und Daumen ihrer linken Hand eine Perle der langen hellen Halskette umfassen. Über der langen kleinperligen Kette kommt eine weitere kurze Perlenkette zum Vorschein, die sich eng an den Hals der Dargestellten schmiegt. Das Dekolleté unter dem kragenlosen V-Ausschnitt ist teilweise durch die zur Kette greifende Hand verdeckt. Das hell beleuchtete, fast frontale Gesicht wird von den dunkel geschminkten großen und zur Seite gewandten Augen dominiert.

Die schmalen Lippen des kleinen, vermutlich rot geschminkten Mundes verraten keinerlei Gefühlsregung. Unter dem Haaransatz der (typisch für Sabry) perückenhaft zurückgelegten dunklen Haare kommt rechts ein Perlohring zum Vorschein.

Der linke Oberarm ist entblößt und am rechten Bildrand sieht man im Schatten Teile ihres

²⁹⁵ In wieweit der Künstler mit diesem Rückgriff auf alte Meister eine Erhöhung der Dargestellten anstrebt, muss dahingestellt bleiben.

²⁹⁶ Siehe auch S.93 und S.114 dieser Arbeit

Rückens und der Achsel hinter dem tief ausgeschnittenen Ärmelansatz.

Anders als in den Porträts desselben Typus fügt der Künstler in der sonst freien Fläche der linken Bildhälfte einen kleinen Beistelltisch ein. Darauf steht eine helle Porzellanschüssel mit einer Art dunklem Kreuzmuster und zwei Henkeln.

Das Einfügen von Interieur(details) und übermäßigen Accessoires der Dargestellten (2 Ketten, Armband, Perlohring, Stola etc.) deutet zum einen auf eine sehr wohlhabende Auftraggeber/in hin. Zum anderen weisen die übermäßigen Details, sowie die bildparallel wie eine Art Barriere verlaufende Sessellehne, die mit jener aus einem Aquarellporträt von Fardoz Ahmed Wasfi (Abb.84) aus dem Jahr 1938 korrespondiert, auf eine Entstehungszeit dieses Porträts zwischen 1939 – 1943 hin. Danach reduziert der Künstler die beigefügten Attribute auf ein Minimum (siehe Abb.77a, Abb.81 und Abb.80)

Ähnlich wie im Porträt der „Gattin von Dr. Mohammed Bahgad“ (Abb.27) befindet sich die Lichtquelle links außerhalb des Bildraumes. Licht und Schattenflächen sind harmonisch auf die Bildhälften aufgeteilt. Die helle Stola und die dunkle Sessellehne fungieren dabei wiederum als verbindende Elemente zwischen den Bildteilen und führen die Augen des Betrachters durch den Raum.

Zugleich scheint die Dargestellte durch die bildparallel vor den Körper gesetzte Sessellehne vom Betrachter entrückt. Ähnlich wie Frau Bahgad ist der Blick dieser unbekannten Dame zwar aus dem Betrachterraum herausgerichtet, nimmt jedoch nicht unbedingt den direkten Blickkontakt zum Betrachter auf. Der Eindruck der Distanz zum Betrachter wird so verstärkt. Weder der Ellbogen, noch der in der linken unteren Bildecke überaus flächig behandelte Stoff der Stola vermag eindeutig über diese Barriere (der Sessellehne) hinaus in den Betrachterraum vorzudringen (vgl. Abb.85 Tizian, „Porträt eines Mannes“). Dennoch versteht es Sabry, diese Distanz durch die individuelle Handbewegung der Dargestellten zu verringern.

Durch das Greifen nach der Kette an ihrem Hals interagiert sie mit ihrem eigenen Körper. Anders als das passive Halten einer Blume oder das Umklammern der Sessellehne, führt sie eine ganz bewusste Bewegung aus. Das ausführende Element dieser Bewegung, die Hand, platziert der Künstler zudem entlang der beiden Hauptachsen (vertikal und horizontal). Die Dargestellte (deren Blick in den Betrachterraum gerichtet ist) lässt den Betrachter also bewusst bei einer Interaktion mit ihrem eigenen Körper zusehen und verringert somit die Distanz zu ihm. Dieses Stilmittel (Hand an Kette) wandte Sabry erst einmal im unfertigen (Öl)Porträt von „Juliette“²⁹⁷ (Abb.86) von 1927 an.

²⁹⁷ GABAGHANGY, op.cit., Bild 9 und BIKAR, op.cit., Bild 26. Das Bild ist laut den beiden Autoren signiert und mit 1927 datiert. Beide sprechen von „Juliette“, der ersten Ehefrau des Künstlers als der Dargestellten, was sehr ungewöhnlich erscheint, da er 1927 bereits mit seiner zweiten Ehefrau Henriette verheiratet war.

Während die weiblichen Hände seiner überlieferter Sitzporträts zumeist in der unteren Bildhälfte (als Gegenpol zum Gesicht in der oberen Bildhälfte) platziert sind, positioniert er in diesem Gemälde die linke Hand der Dargestellten entlang der horizontalen Mittelachse und diagonal zur rechten Hand, die mit der linken insofern korreliert, als beide Hände²⁹⁸ in gegengleicher Haltung dargestellt sind, ähnlich der angespannten und entspannten Hand im Porträt der Frau Bahgad (Abb.27).

Die Kontrastierung der beiden Hände wird in diesem Porträt durch die durchgeplante Platzierung in den jeweils gegenüberliegenden Bildteilen entlang der vertikalen, horizontalen und der beiden diagonalen Achsen noch potenziert.

Sabry trennt die spiegelverkehrten Hände durch alle 4 Achsen (horizontal, vertikal, und beide diagonale), rückt sie aber dennoch nicht in das Zentrum des Bildes, um die Aufmerksamkeit nicht von dem die obere Bildhälfte einnehmenden Porträt zu nehmen. Durch dieses Spiel von Betonen (durch Kontrastierung und Lichtsetzung) und Zurücknehmen (durch Platzierung fern der Mittelachse) erreicht der Künstler wieder sein Ziel und erhält ein harmonisches Ganzes, in dem kein Bildteil den anderen dominiert.

„Die Guavenverkäuferin“ (Abb.66), Öl/Leinwand, 58x40cm, c.1940, letzter bekannter Aufbewahrungsort Privatsammlung von Dr. Mohammed Hassan, Kairo

Dieses Gemälde der „Guavenverkäuferin“ mit demselben Sujet und Titel wie das bereits besprochene Ölgemälde aus dem Jahr 1934 ist vermutlich 1940 entstanden.²⁹⁹ Es ist mit Öl auf Stoff ausgeführt, misst 58 x 40 cm und befand sich ursprünglich in der Privatsammlung der Erben von Sabrys Malerkollegen, Dr. Mohammed Hassan in Kairo.³⁰⁰

Anders als im 1934 entstandenen Bild ist die Guavenverkäuferin hier im strengen Profil gegeben. Zu sehen ist nur ihr Oberkörper mit dem großen Kopf und der in der linken Bildhälfte platzierten tiefen Schale mit den goldgelben Guavenfrüchten, von denen 6 Stück gut zu erkennen sind.

Die dargestellte Frau mit gebräunter Haut, großen schwarz umrandeten, dunklen Augen und ausgeprägten Lippen ist (für Sabry untypisch) deutlich als Ägypterin zu erkennen. Sie trägt ein schwarzes Gewand und einen langen Schleier über dem Haar, der dieses vollständig bedeckt und gleichzeitig als verbindendes Glied zwischen oberer und unterer Bildhälfte

²⁹⁸ Von beiden Händen sind Zeigefinger und Daumen klar herausdefiniert.

²⁹⁹ BIKAR, op.cit., Bild 43

³⁰⁰ Ibid.

fungiert. Das Schwarz des Schleiers ist unterbrochen von einem goldfarbenen Schmuckteil über der Stirn bzw. am Haarsansatz der Dargestellten. Sie ist somit durch Physiognomie und Tracht eindeutig als Ägypterin identifizierbar. Die Frau ist vor neutralem Hintergrund an den Rand der rechten Bildhälfte gedrängt und nach links gewandt. Das vom dunklen Schleier umrahmte Gesicht, von dem etwas mehr als das strenge Profil zu sehen ist, ist ebenfalls nach links gewandt. Die vertikale Mittelachse verläuft durch das linke Auge der Dargestellten (das rechte ist lediglich in Ansätzen durch Wimpern und Augenbrauen zu erkennen) und ist über die Grenze des Bildes hinausgerichtet. Die Dargestellte nimmt somit keinerlei Kontakt mit dem Betrachter (resp. Kunden) auf.

Das gesamte Bild macht nicht zuletzt wegen der zumeist gedeckten Farben einen sehr ruhigen Gesamteindruck. Der Künstler beschränkt sich auf Schwarz, Braun, Beige und ein warmes Gelb. Während die rechte Bildhälfte und der untere Bildrand vom Schwarz des Gewandes dominiert werden, setzt Sabry dem gebräunten Gesicht der Verkäuferin in der linken Bildhälfte eine neutral in Beige gehaltene Wand gegenüber. Um den Blick des Betrachters jedoch nicht ins Leere abdriften zu lassen, setzt er dem Schwarz und dem Beige das kräftige Gelb der Früchte als weiteren Kontrast gegenüber.³⁰¹

Zudem treten Gesicht und vor allem die Guaven im Gegensatz zum übrigen Bild plastischer hervor, wodurch der allgemein lineare Gesamteindruck des Bildes unterbrochen wird und die Aufmerksamkeit des Betrachters (trotz ihrer scheinbar vernachlässigten Platzierung in das linke untere Eck des Bildes) auf die Früchte lenkt.

Durch den Rand des schwarzen Tuches, welches sich vom obersten Bildrand in einer Linie bis zum unteren Bildrand zieht, erhält das Bild einen linearen Gesamteindruck der an die Profilbildnisse der altägyptischen Reliefs und Wandmalereien erinnert. (Abb.87)

Stilistisch scheint sich Sabry hier nicht direkt an der pharaonischen Kunst als vielmehr an seinem Zeitgenossen und Malerkollegen Mahmoud Mokhtar orientiert zu haben.³⁰²

Dessen Skulptur mit dem Titel „Braut des Nils“ (Abb.11) von ca. 1931, in deren Gestaltung der Künstler ganz bewusst Anleihen an der pharaonischen Kunst nimmt, zeigt ebenfalls eine junge Frau im strengen Profil und in ägyptische Tracht gekleidet.

Wie schon im früheren Bild gibt der Künstler keinen Aufschluss darüber, wo sich die Dargestellte befindet. Entbehrt sie auch die „primitiv“ wirkenden schwarzen Konturen mit breiten Linien Mohammed Nagys (Abb.22), die diesem den Ruf eines Volkskünstlers

³⁰¹ Durch die minderwertige Fotoqualität können leider keine verifizierten Aussagen über die Lichtführung getätigt werden. Anhand der Schatten auf den Früchten, kann angenommen werden, dass sich die Lichtquelle links außerhalb des Bildes befindet.

³⁰² Auch an anderen Stellen kam der Verdacht auf, Sabry würde nicht vom Original bzw. Lebendmodell malen, als vielmehr von Fotos, bzw. anderen Kunstwerken „ab“malen. Siehe auch Fußnoten 248 und 276

eingebraucht haben, so steht dieses Werk Sabrys bereits mehr in Verbindung mit den ägyptisch nationalistischen Tendenzen seiner zeitgenössischen Malerkollegen in Ägypten als mit den Orientalismusbildern (und –fotografien) des 19. Jahrhundert

„Frau Souhad Refaat“ (Abb.88), Öl/Leinwand, 60x50cm, signiert, c.1941, Aufbewahrungsort unbekannt

Dieses Bildnis von „Frau Souhad Refaat“ ist in Öl auf Leinwand ausgeführt und misst 60 x 50 cm. Es stammte ursprünglich aus der Privatsammlung von Frau Leila El-Hakim.³⁰³

Das Bild ist durch den Biographen BIKAR überliefert, sowie durch die vorliegende Schwarzweißfotografie aus dem Nachlass des Künstlers. Die Signatur „A. Sabry“ ist in der linken unteren Bildecke zu erkennen. Datiert wird das Werk auf 1941 ebenfalls durch BIKAR.³⁰⁴

Dargestellt ist ein Halbkörperporträt von Frau Souhad Refaat in einem schulterfreien weißen/hellen Kleid vor dunklem Hintergrund.

Die Porträtierte ist leicht von der Mittelachse nach rechts gerückt und dem Betrachter frontal zugewandt. Der Blick ist nach links außen gerichtet.

Die schulterlangen, gelockten dunklen Haare sind zurückgekämmt und geben den Blick auf ihr gesamtes Gesicht frei. Den hellen Hals schmückt eine feine Kette mit einem rechteckigen, dunklen Medaillon, das auf der hellen zarten Haut des entblößten Dekolletés liegt und beim Brustansatz endet. Die Porträtierte trägt ein schulterfreies Kleid mit einer eingearbeiteten Stola, die die Oberarme bedeckt und in einer Schleife über der Brust mündet. Das schmucklose, gerade Oberteil des Kleides, das unter der Schleife zum Vorschein kommt, legt sich in bildparallele Falten über den Bauch der jungen Frau, was auf eine sitzende Position der Porträtierten schließen lässt. Ihr linker Arm liegt näher am Körper an, während der rechte leicht gebeugt eine Bewegung nach außen (vom Körper weg) macht, als läge er auf einer Sessellehne auf, die sich unter dem drapierten Stoff der Stola verbirgt.

Das Bild teilt sich horizontal über dem Medaillon. Das fein modellierte Gesicht nimmt den oberen Teil des Bildes ein und wird durch die Beleuchtung von links außen zusätzlich betont, sowie durch die Kontrastierung der hellen Haut vor dunklem Hintergrund.

³⁰³ BIKAR, op.cit., Bild 8

³⁰⁴ Das Bild wird von dem Biographen BIKAR in seinem Katalogteil als Bild 8 besprochen. Er datiert das Gemälde auf 1941 und weist auf die Betonung der Weiblichkeit durch die entblößten Schultern hin. (Allerdings veröffentlicht er nur einen Bildausschnitt bis zu den Schultern.)

Den unteren Teil des Gemäldes nehmen der Hals, das Dekolleté und der weiße Volantstoff des Kleides ein. Der Künstler schafft damit ein gewisses Gleichgewicht an entblößter Haut in beiden Bildhälften. Die zarte Haut scheint dem Künstler in diesem Gemälde ein besonderes Anliegen gewesen zu sein. Sie dominiert das Bild nicht nur flächenmäßig, sondern auch in Bezug auf die feine Ausarbeitung. Die sanften Licht und Schattenübergänge an Gesicht, Hals, Schultern und Brustansatz führen zu einer weichen Modellierung und verleihen dem Bild Tiefe.

Zweifellos würde das Bild einen vollkommen anderen Eindruck hinterlassen, würde es knapp unter den Schultern enden. Denn gibt das Kleid auch viel Haut preis, so verhüllt es doch durch den ausschweifenden Stoff am Dekolleté und das in horizontale Falten geworfene (und damit nicht eng anliegende oder figurbetonte) Oberteil den Körper der Frau.

Damit erzielt der Künstler ein ausgewogenes Verhältnis von Zeigen und Verhüllen, ein Stilmittel, das in seinem gesamten Oeuvre immer wieder verwendet wird.

Es scheint so, als würde er gerade die richtige/vertretbare Dosis nackter Haut zeigen wollen. Dabei ist die Attraktivität der Porträtierten unbestritten ein Thema der Darstellung.

Die offenen Haare, das fein modellierte Gesicht mit den großen, dunklen, glänzenden Augen, die entblößten Schultern, von denen das Licht reflektiert wird, sind eindeutige Merkmale der Weiblichkeit und Attraktivität der dargestellten jungen Frau.

Die so von Sabry Dargestellten scheinen sich dessen auch bewusst zu sein. Die aufrechte Sitzposition, das offene Gesicht auf dem langen geraden Hals, die nichts Starres oder Gestelltes an sich haben, vermitteln Selbstbewusstsein und eine Art würdevollen Auftritt. Der weibliche Blick ist gerade und in Richtung des vermutlich männlichen Betrachters gelenkt, vermeidet aber dennoch den direkten Kontakt, der als Aufforderung verstanden werden könnte.³⁰⁵

Mit keiner Geste oder Mimik (das Gesicht ist zudem ungeschminkt) fordert sie heraus oder provoziert. Selbst die Farbe ihres Kleides scheint zu verstehen zu geben, dass es sich um eine „anständige“ junge Frau handelt, wobei die Ausgewogenheit zwischen Gezeigtem und Verborgenen diesen Eindruck noch verstärkt.

Die genaue Beziehung des Künstlers zu Souhad Refaat ist leider nicht überliefert.

Durch BIKAR erfahren wir allerdings in der Besprechung eines weiteren Gemäldes „Die Künstlerin Fatma Refaat“³⁰⁶ von 1950 (Abb.89), dass Sabry mit Fatma Refaat³⁰⁷ vermutlich ein kurzes Verhältnis hatte. *„Sie hat sich eine zeitlang gespielt mit dem Künstler Ahmed*

³⁰⁵ In islamisch geprägten Ländern ist es noch heute für eine Frau üblich, den Augenkontakt zu Männern zu meiden. Dieser könnte sonst als eine Aufforderung und gar Provokation angesehen werden.

³⁰⁶ BIKAR, op.cit., Bild 20

³⁰⁷ Sie war für kurze Zeit Sabrys Schülerin und lebt heute noch in Ägypten und Kanada.

Sabry." ³⁰⁸

Die Namensgleichheit mit der hier dargestellten Souhad Refaat lässt an ein verwandtschaftliches Verhältnis der beiden Frauen denken. Auch eine Verbindung mit dem ehemaligen ägyptischen Außenminister Mohammed Tawfik Refaat Pasha (1923-1924) wäre möglich, da sich Sabrys Auftraggeber vorwiegend aus den Kreisen des gehobenen Bürgertums und der intellektuellen politischen Elite des Landes zusammensetzten.

Fest steht, dass der Künstler auch hier mit gewohnten Stilmitteln arbeitet.

Schwarzweißkontraste, Harmonie der Komposition und Ausgewogenheit zwischen Gezeigtem und Verborgenen sind auch in diesem Frauenporträt präsent, was das Bild wieder in die stilistische Nähe Manets bringt.

Im Porträt der jungen Bardame im Bild „Bar in den Folies-Bergère“ c.1881-1882 (Abb.90) ist die dargestellte Frau dem Betrachter frontal zugewandt und scheint allerdings durch ihn hindurch zu blicken. Sie trägt ein dekolletiertes Kleid und ein Medaillon um den Hals. Die schwarze Korsage der jungen Frau ist mit weißer Spitze versehen und gibt den Blick auf die helle Haut frei. Beiden Werken gemein sind neben formalen Ähnlichkeiten, wie dem Medaillon oder dem dekolletierten Kleid, das Spiel mit Kontrasten.

Auch Manet geht es um Zeigen und Verbergen, angedeutet durch das verzerrte Spiegelbild am rechten Bildrand, das eine wiederum andere Wirklichkeit preiszugeben scheint.

Die Ähnlichkeiten der beiden Frauen reichen bis zu den großen runden, dunklen Augen, die auch durch die halb geschlossenen, breiten Lider nichts an Wachheit und Ausdrucksstärke einbüßen.

„Dame mit roter Blume“ (Abb.81), Öl/Leinwand, signiert und datiert 1943, Abmessungen unbekannt, Museum moderner Kunst, Kairo

„Dame mit roter Blume (oder rote Rose)“ (Abb.81) ist 1943 in Öl auf Leinwand entstanden und vom Künstler signiert und datiert. Das hochformatige Bild, dessen Abmessungen nicht erfasst sind, befindet sich heute im Museum moderner Kunst in Kairo.

Dargestellt ist eine Dame in schwarzer Abendgarderobe, die mit locker verschränkten Beinen auf einem in der rechten Bildhälfte platzierten großen, beige/braunen Fauteuil sitzt.

Sie ist leicht nach rechts aus der Bildmitte gerückt, mit locker über den Knien verschränkten Händen. In ihrer rechten Hand hält sie eine einzelne rote Blume, deren Blüte locker an ihrem

³⁰⁸ BIKAR, op.cit., Bild 20. Über den genaueren Charakter ihrer Beziehung geben weder Biographen noch der Sohn des Künstlers Auskunft.

Kleid hinunterhängt. Der raumfüllende, braune Fauteuil ist von rechts in den Bildraum gestellt und ein, über seine linke Sessellehne drapierter, gelber Umhang begrenzt das Bild nach rechts außen, während der linke Bildrand mit der beigen Wand und dem etwas dunkleren Fußboden abschließt. Nach oben wird das Bild mit den (für Sabry typisch helm- bzw.) perückenhaften dunklen Haaren begrenzt, während das schwarze Kleid den unteren Bildrand abschließt.

In dem großen braunen Fauteuil wirkt die elegant bekleidete und grazil sitzende Dame fast zierlich. Das lange schwarze Musslinkleid, dass nur die Spitze ihres linken Schuhs darunter erkennen lässt (sie dürfte das linke Bein über das rechte geschlagen haben), wird auf der rechten Schulter mit einer Zierbrosche gehalten, während die linke, dem Betrachter zugewandte Schulter unbedeckt und hell beleuchtet ist. Den langen entblößten linken Arm ziert lediglich ein schlichtes Schmuckband, das auf halber Länge zwischen Handgelenk und Ellenbogen angelegt ist, sodass besonders der Unterarm extrem lang erscheint.

Haut, Blume und das Kleid mit Überwurf sind stofflicher herausgearbeitet als das Interieur des Raumes. Der schwere Faltenwurf bei den Füßen und die Lichtreflexionen lassen auf einen samtartigen Stoff des dunklen Kleides schließen, während es sich beim gelben Überwurf um einen Seidenstoff zu handeln scheint.

Neben dem Gelb des Umhangs und dem Schwarz des bildfüllenden Kleides, setzt der Maler mit der kleinen roten Blume knapp unterhalb der horizontalen Bildhälfte einen kleinen Gegenakzent zur hellen Haut und dem Gesicht der Unbekannten, die die obere Bildhälfte dominieren. Der große Sessel, dessen rechte Armlehne beinahe parallel zur horizontalen Achse des Bildes verläuft, verbindet die beiden Bildhälften zu einem harmonischen Ganzen. Diese Verbindung wird durch die parallele Bodenkante bis zum linken Bildrand fortgesetzt. Die Schatten im Gesicht der Frau und auf der linken Schulter lassen auf eine Lichtquelle links vorne schließen, denn auch die linke Wand und der Boden neben dem Sofa sind deutlicher dunkler als die Wand hinter der Porträtierten, die ähnlich einem hell leuchtenden Heiligenschein fungiert und das Gesicht der Frau noch mehr erstrahlen lässt.

Doch auch das Spiel mit Kontrasten findet hier wieder seine Anwendung, um die Aufmerksamkeit des Betrachters auf dem Bild zu halten.

Die äußerst elegante und grazile Sitzhaltung der Porträtierten³⁰⁹ und das große Format, das ungewöhnlich ist für das Oeuvre des Künstlers, stehen in Kontrast mit dem bildraumfüllenden klobigen Sitzmöbel, welches sich auch farblich von den starken Farben des Kleides, der Blume und des gelben Satinstoffes am rechten Bildrand unterscheidet.

Dieses Bild einer unbekannten Dame entstand in der Hauptschaffensperiode des Künstlers, als dieser neben seiner Tätigkeit als Lehrer an der Hochschule Porträts der ägyptischen

³⁰⁹ Die Sitzposition erinnert an Beispiele der Pariser Salonmalerei.

Bourgeoisie und politischen Elite des Landes in Auftrag nahm.

Ungewöhnlich für das Schaffen des Künstlers ist allerdings das große Format des Gemäldes. Zudem stellt es neben dem Porträt seiner ersten Frau Juliette eines seiner überaus seltenen Ganzkörperporträts dar. Auch diese Tatsache spricht für ein Auftragswerk der Porträtierten oder ihres Ehemanns. Trotz Signatur und Datierung ist nicht bekannt, wer in diesem Porträt dargestellt ist.

„Porträt einer unbekannten Dame“ (Abb.82), c.1940-45, Abmessungen und Aufbewahrungsort unbekannt

Ein weiteres heute leider verschollenes Sitzporträt einer Dame gliedert sich aufgrund der kompositorischen Anlage des Bildes in die Reihe der Auftragswerke von 1939 – 1951 ein. Es ist ebenfalls lediglich durch eine Schwarzweißfotografie aus dem Nachlass des Künstlers überliefert und (soweit ersichtlich) weder signiert noch datiert.³¹⁰

Das Gemälde ist vermutlich in Öltechnik auf Leinwand ausgeführt und steht in der Komposition dem 1943 entstandenen Bild der „Dame mit der roten Blume“ (Abb.81), das sich heute im Museum moderner Kunst in Kairo befindet, am nächsten.

Eine Entstehungszeit des Bildes zwischen 1940 – 1945 wird daher angenommen.

Dargestellt ist das Sitzporträt einer jungen Dame in Abendgarderobe. Sie sitzt auf einer Art Fauteuil, von dem am rechten Bildrand ein dunkler Holzrahmen und in der linken Bildhälfte eine breite, gepolsterte Lehne zu sehen ist. Die Frau ist (typisch für diesen Typus Sabrys) rechts von der Mittelachse vor neutralem, einfärbigen Hintergrund platziert. Ihr Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt und auch der Kopf der Dame erfährt eine leichte Vorwärtsneigung wie in dem Bild von 1943.

Die Sitzrichtung ist wie in allen dazugehörigen Bildern von recht nach links, das Gesicht ist aus dem Bildraum herausgedreht und fast frontal dem Betrachter zugewandt. Die Augen sind in den Betrachterraum hinausgerichtet ohne dabei direkten Blickkontakt aufzunehmen.

Die junge Frau trägt ein weißes Organzakleid mit kurzen, gerüschten Ärmeln, welches bildparallel die untere Bildhälfte einnimmt und die Beine der Frau vollkommen verdeckt. Beide Arme sind abgewinkelt. Während die rechte Hand auf einem Polster liegt, verschwindet die linke Hand im Schoss der Dargestellten. Unter dem voluminösen Kleid scheint sie das linke Bein über das rechte geschlagen zu haben, was die hohe Position des links unter der rechten Hand angedeuteten Knies erklärt.

³¹⁰ Das Foto wurde freundlicherweise von Nezar Sabry zur Verfügung gestellt. Siehe auch Abbildungsnachweis.

Neben dem dekolletierten Kleid trägt die Frau nur zwei hell angedeutete Schmuckstücke, einen Ring an der ruhenden rechten Hand und einen Perlohring, der unter den in Wellen das Gesicht umschmiegende dunkle Haar zum Vorschein kommt. Die makellose Frisur der kurzen dunklen Haare erinnert wie auch in anderen Frauenporträts Sabrys, (so auch in jenem der Dame mit der roten Blume von 1943, Abb.81), an die von internationalen Filmstars der 1940er Jahre. (Fotos 9-12)

Bis auf die dunklen Haare und die teilweise dunkel geschminkten Augen wie im Sitzporträt der unbekannten Dame (Abb.60) weist in all diesen Sitzporträts nichts darauf hin, dass die dargestellten Frauen Ägypterinnen sind. Die Art der Darstellung in Anlehnung an einen Porträttypus der italienischen Renaissance hat kaum mehr etwas mit den Bildnissen der Orientalisten zu tun.

Vergleicht man Gerôme's „An-Almeh“ (Abb.121) und diese Porträts (Beides Sitzporträts von vermeintlichen Orientalinnen) wird der eklatante Unterschied greifbar. Während sich die eine lasziv provokant, exotisch in Phantasiekleidung präsentiert, ist die andere in „westlicher Kleidung“, dezent geschminkt mit Nagellack (Erfindung des Westens) und einer Frisur, die eindeutig an jene Frisuren von amerikanischen Filmstars erinnert (Fotos 9-12), dargestellt. In Sabrys Bilder spiegeln sich die Frauen der gehobenen ägyptischen Gesellschaft der 1930er,40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts wieder, die sich zeitgemäß in Couture Kleidern aus Frankreich präsentieren. Die Tatsache, dass sie in importierten Kleidern dargestellt sind, ist bereits ein Hinweis auf ihre wirtschaftlich gehobene Stellung. Damit schafft der Künstler mit jedem seiner Sitzporträts nicht nur ein individuelles Porträt nach den Wünschen seiner Auftraggeber, sondern zeichnet vielmehr ein akkurates Bild der Wunschvorstellungen ägyptischer Frauen (und ihrer Männer) der 1940er Jahre. Das liberale, westlich orientierte politische Klima, das es Frauen erlaubte, sich in freizügig westlicher Kleidung zu zeigen und mit ihren Männern zu reisen, machte einen Import von westlichen Modeerscheinungen bis Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts möglich, bevor es zu einer Wende des Trends hin zu traditionell islamischen Werten kam, die sich auch in der Kleidung der Frauen manifestieren sollte.

„Entspannte Frau im blauen Kleid“ (Abb.91), Öl/Leinwand, 81,5x59,5 cm, c.1943, Nachlass des Künstlers, Kairo (Nezar Sabry)

Dieses Bild mit dem Titel „Entspannte Frau im blauen Kleid“ (Abb.91) aus dem Privatbesitz der Familie des Künstlers ist mit Öl auf Leinwand ausgefertigt und misst 81,5 x 59,5 cm. Es wird weder von GABAGHANGY noch BIKAR erwähnt und weist keine Signatur oder Datierung auf.

Die Authentizität des Werkes ist jedoch aufgrund der Tatsache, dass es sich im Nachlass des Künstlers befand, und aufgrund formaler und stilistischer Attribute nicht anzuzweifeln.

Die bisher einzige bildliche Erwähnung erfuhr das Bild in dem 1999 erschienen Ausstellungskatalog „Ahmed Sabry“, in dem ohne Angabe von Gründen von einer Datierung auf 1943 ausgegangen wird³¹¹.

Dargestellt ist eine hellhäutige Dame, die in einem blauen Abendkleid entspannt auf einer Art gelbem Diwan dem Betrachter seitlich zugewendet liegt. Ihre helle Haut, die blauen Augen und dunkelblonden Haare lassen bei der Dame auf eine europäische Herkunft schließen. Sie stützt mit der rechten Hand ihren Kopf ab, der frontal dem Betrachter zugewandt ist. Der rechte Arm ruht auf einer gelben Nackenrolle und einem Polster, sodass sich der Oberkörper der Porträtierten aus der Waagrechten aufrichtet. Auf der ebenfalls gelb gepolsterten Liegefläche vor ihr liegt eine schwarze Maske vermutlich aus Satin.

Die Porträtierte trägt ein tief dekolletiertes langes Abendkleid mit Nackenträger und einer hellen Brosche am Ausschnitt. Ihr linker Arm liegt entspannt am Körper an, den Konturen ihrer Taille und der Hüfte folgend. Die Beine sind vollständig vom üppigen Stoff des Kleides bedeckt, welcher zugleich die rechte untere Bildhälfte flächen- und farbenmäßig dominiert. Hinter der Unbekannten ist der gelbe Polster der Rückenlehne zu erkennen mit einer durch rosa Flecken angedeuteten Bordüre.

Der verkürzte braune Kopfteil der Chaise-longue führt vom linken Bildrand schräg nach hinten in den Bildraum, während das Ende des Bettes und die Füße der Liegenden am rechten Bildrand nicht mehr zu sehen sind (abgeschnitten sind). Ein Teil der Dame bleibt also (im Verborgenen) dem Betrachterblick vorenthalten.

Im Hintergrund ist ein von zahlreichen Gemälden und Familienfotos bekannter Wandteppich mit floralem Muster zu erkennen.³¹² Die in zartem Rosa, Grün und Blassblau, sowie etwas Schwarz gehaltenen Blumen auf hell beigem Hintergrund füllen das obere Drittel des Bildes,

³¹¹ Ausstellungskatalog 1999, op.cit., S.29

³¹² Dieser dürfte sich spätestens seit Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts im Besitz des Künstlers befunden haben und lässt darauf schließen, dass die Dame im Studio oder der Wohnung des Künstlers porträtiert wurde. (Foto)

während die Porträtierte fast parallel zur horizontalen Bildachse das Zentrum einnimmt. Die Diagonale von links oben nach recht unten, die durch ihren Körper angedeutet ist, fungiert quasi als Bindeglied zwischen den Bildhälften und unterstützt den Eindruck von Ruhe und Harmonie. Dieses leichte Gefälle wird durch die parallel zur Bildfläche verlaufende Polsterbordüre, sowie die helle am Bustier befestigte Brosche etwas relativiert, was den harmonischen Eindruck noch verstärkt.

Dem Gesicht der Porträtierten kommt (typisch für Sabry) durch einen starken Hell-Dunkel Kontrast zwischen der hellen Haut und dem dunklen Holz des Kopfteiles eine besondere Betonung zu. Wie schon erwähnt ist dieses Stilmittel Gemälden Edouard Manets entliehen. Es stammt ursprünglich von Manets großem Vorbild Ingres, den auch Sabry während seiner Frankreichaufenthalte zweifellos studierte. Manet scheute nicht davor zurück, auch Schwarz als Kontrastmittel zu helleren Farben und sogar Weiß einzusetzen (Abb.46). Ein Stilmittel, welches Ahmed Sabry besonders in seinen Frankreich nahen Jahren (1920-33) adaptierte, so auch in dem schon erwähnten Gesicht einer „Dame mit *bonnaïa*“ (1923, Abb.39). So erhöhen beide Künstler die Brillanz der Farben. Wie in dem Gemälde von 1923 setzt Sabry auch hier dieses Stilmittel ein um die helle, zarte Haut seines Modells zu betonen. Zudem arbeitet der Künstler mit Komplementärfarben. Die Leuchtkraft des blauen Kleides kommt auf dem gelben Diwan besonders gut zur Geltung. Mit derselben Farbkombination arbeitet er auch in dem „Porträt der Künstlerin Gillan Hussein“ (Abb.92) von 1950.

Von Manets Bild „Au divan“ scheint Sabry in diesem Fall nicht nur ein Stilmittel entlehnt zu haben. Vielmehr greift er mit diesem „Porträt einer Dame liegend“ auf einen erst 1863 von Manet wieder entdeckten Topos zurück, dessen berühmtestes Beispiel wohl die „Olympia“ (1865, M.d’Orsay, Abb.) ist. Es ist dies der Typus der „Entspannten Dame auf einem Sofa“ (oder der „*woman reclining*“).³¹³

Trotz grundlegender Unterschiede manifestieren sich im Vergleich von Manets und Sabrys Gemälden neben formalen Ähnlichkeiten, wie der zentral liegenden Figur, dem überdimensionierten Stoff des Kleides, auch stilistische Anlehnungen, wie den breiten offenen unregelmäßigen Pinselstrichen.

In beiden dominieren der Körper der Frau und der überdimensionierte Stoff des Kleides das gesamte Bild. Die Beine sind unter dem üppig gestalteten Gewand nicht zu erkennen. (Bei Sabry sind die Füße sogar durch den rechten Bildrand abgeschnitten, also gar nicht mehr am Bild)

Beide Leinwände sind in einer lockeren, offenen Malweise mit breiten, unregelmäßigen Pinselstrichen ausgeführt, wobei Manets „Porträt der Jeanne Duval“ (Abb.46) schemenhafter

³¹³ SONDERGAARD, op.cit., S.107 Siehe Fußnote 231

erscheint. Details wie der Schmuck und die roten Fingernägel, sowie die Stofflichkeit des Kleides sind bei Sabry noch gut lesbar, und durchaus mit dem akademischeren Stil z.B. Ingres' zu vergleichen.

Es ist sicherlich bezeichnend, dass weder Manets Bild noch Sabrys Gemälde im ursprünglichen Titel den Namen der Porträtierten nennen.³¹⁴

Viel mehr als um ein schlichtes Porträt einer bestimmten Dame, scheint es beiden Künstlern in ihren Bildern um eine viel allgemein-gültigere Aussage über Weiblichkeit, Geschlecht und Frausein in einer modernen Gesellschaft³¹⁵ zu gehen. Während das eine Gemälde die Ära der Porträtmalerei als sozio-kulturelles Phänomen der Moderne im Frankreich der 1860er einläutet, beginnt mit dem anderen eine ebenso neue Ära der Porträtmalerei als sozio-kulturelles Medium in Ägypten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (nach fast 1400 Jahren)

Die Tatsache, dass Sabry hier formal und stilistisch auf das Porträt von Baudelaire's Geliebter Jeanne Duval, sowie auf den Typus der Odaliske als der „verführerischen Frau liegend“ zurückgreift, und er sein Modell in einem sehr freizügigem Kleid vor dem Hintergrund des Pariser Wandteppichs zeigte, vor dem er sonst nur seine Ehefrauen porträtierte (siehe Abb. nach der Lektüre), lädt zu einigen Spekulationen über das Verhältnis des Künstlers zu der Dargestellten ein.

Der Künstler lässt uns darüber im Unklaren. Während die Umbenennung des Duval Porträts in „...*Baudelaire's mistress reclining*“³¹⁶ nachträglich über das Verhältnis von Manet zur Porträtierten Aufschluss gibt³¹⁷, sind über die Dame in Blau keinerlei Informationen überliefert.

Manet und Sabry arbeiten mit Widersprüchen und entrücken die dargestellten Frauen dem Verständnis des Betrachters. Ihr Gesichtsausdruck ist schwer fassbar, flüchtig, ausweichend, maskenhaft, schlicht missverständlich und nicht zu interpretierten. Ist der Ausdruck entspannt, ist er auffordernd oder wartend? Die von Sabry eingefügte Maske kann in diesem Zusammenhang als Anspielung auf die Dinge verstanden werden, die die Dargestellte vor uns verbirgt. Trotzdem sie sie nicht trägt, bleiben ihre wahren Gefühlsregungen und Gedanken im Verborgenen.

Ähnlich verhält es sich in Morisots Skizze „Junge Frau liegend“ (Abb.94). Die Damen ähneln sich in Ausdruck und Pose durch den aufgestützten Kopf bis hin zum aufgestellten Arm, der

³¹⁴ Den Titel „Porträt der Jeanne Duval, Baudelaire's Geliebte liegend“ erhielt das Bild erst später. Siehe dazu MOREAU-NÉLATON, E., *Manet raconté par lui-même*, I, (Paris 1926), p.62

³¹⁵ Ob nun jener im Aufbruch befindlichen modernen Gesellschaft in Frankreich des 19. Jahrhunderts oder der in Ägypten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

³¹⁶ SONDERGAARD, op.cit., S.107

³¹⁷ Baudelaire war ein Freund Manets

auf einem runden Nackenpolster eines Sofas abgestützt ist. Morisots Dame scheint allerdings durch die langen offenen Haare, die noch tiefer liegende Position und die nur leicht geöffneten Augen noch eine Spur lasziver.

Einerseits entsteht bei Sabry so eine Mischung von Beiläufigkeit und dennoch Intimität, andererseits aber auch von weiblicher Wachsamkeit (direkter Blick zu Betrachter) und Selbstbeherrschung (unterstützt wird dieser Eindruck noch durch den aufgestützten Arm, der zudem den Kopf aus der horizontalen ultimativen Ruhepose heraushebt).

Der Typus der „*Frau auf einem Sofa ruhend*“ impliziert konventionellerweise Sinnlichkeit, aufgebaut durch die „wellenförmigen“ Kurven des weiblichen Körpers. Der Künstler verstärkt das Gefühl für die Rundungen des Frauenkörpers noch durch den ihren linken Arm, der am Körper anliegt. Die Dargestellte ist sinnlich und zugleich geheimnisvoll wie eine Odaliske. Manet rekonzeptualisiert den Topos der „Odaliske“ oder „Frau ruhend“ von der exotischen Frau³¹⁸ zur modern gekleideten bourgeoisen Frau in der Umgebung ihres eigenen Boudoirs zwischen 1860 und den 1870ern.

Die „Eigenartigkeit“ der Darstellung von Manet³¹⁹ in Bezug auf die unschlüssigen Proportionen, die oft als Symbol der Dekadenz und Exotik interpretiert wurde, ist hier metaphorisch als Zeichen der Modernität und Weiblichkeit zu sehen. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Ahmed Sabry diese Aussage für die moderne ägyptische Gesellschaft adaptiert, indem er als „Exotin“ eine Europäerin darstellt.

Er zeigt klar eine gesunde junge (europäische) Frau, die ihr Leben in vollen Zügen genießt. Es wirkt fast so, als hätte man sie eben aus einer bourgeoisen Abendveranstaltung³²⁰ in das Nebenzimmer geholt, um sie dort photographisch festzuhalten.

Auch die Maske vor ihr und das Lächeln deutet darauf hin, dass sie Spaß hat an der Verkleidung, einer Eigenschaft, die man Frauen im Allgemeinen nachsagt

Eine Aussage, die Manet mit dem am linken Bildrand angedeuteten Spiegel trifft. Spiegel, Verkleidung, Maske und Fächer gehören zusammen wie Sein und Schein.

Die Künstler stellen zeitgenössische moderne Frauen dar, und treffen darüber hinaus eine allgemeine Aussagen über das moderne Frausein zur Entstehungszeit der Gemälde.

Während Manet (Abb.46), Morisot (Abb.50), Renoir (Abb.52) und Monet (Abb.95) mit der Darstellung moderner Frauen auch das moderne Leben und den sozio-historischen Aufbruch von Konventionen in Verbindung mit der traditionellen Idee von Weiblich und Männlich auch

³¹⁸ Duval war tatsächlich halbe Kreolin

³¹⁹ „*Duval's distorted awkward relation between head, dress, leg*“, gemeint ist die Diskrepanz in den Proportionen deutet auf die Behinderung der Semi-Kreolin hin. Siehe SONDERGAARD, S.M. op. cit., S.123

³²⁰ Solche als Musik- oder Literatursalons bekannten Abendveranstaltungen haben in der ägyptischen Oberschicht (Bourgeoisie) eine lange Tradition.

mit einer modernen Malweise (offene breite schnell aufgetragene Pinselstriche) darstellen, greift Sabry auf konventionellere Bildtraditionen zurück.

Die aus anderen Werken des Künstlers bekannte gleichmäßige Aufteilung von Formen und Farben, die seinen Bildern den Eindruck von Ausgewogenheit und Harmonie geben und die akademische Malweise (in Bezug auf die Stofflichkeit) unterscheiden ihn von den genannten französischen Vorbildern und verweisen mehr auf Goyas „Maya“ (Abb.96) und Manets „Olympia“ (Abb.93).

„Die Oudspielerin“ (Abb.07), Öl/Leinwand, 71x58 cm, c.1940-1945, Museum moderner Kunst, Kairo

Dieses ungewöhnliche Rückenporträt seiner dritten Ehefrau Fardoz Ahmed Wasfi (Abb.) mit dem Titel „Die Oudspielerin“³²¹, ist mit Öl auf Leinwand ausgeführt und befindet sich heute im Museum moderner Kunst in Kairo. Es misst 71 x 58cm und ist in Bezug auf die Abmessungen³²² mit der Gruppe von Sitzporträts aus den Jahren ca. 1939 – 1952 verwandt. Das Bild ist weder signiert noch datiert, wird in der Literatur jedoch in die erste Hälfte der 1940er Jahre eingeordnet. Während BIKAR und GABAGHANGY das Bild auf 1944 bzw. 1945 datieren³²³, d.h. in die Nähe des Porträts der Gattin des Begh Beshi (Abb.78), sowie des kleinformatigeren Bildnisses von Frau Chediga Yossri (Abb.41), geht KARNOUK³²⁴ von einer früheren Datierung auf 1940 aus. Dabei stützt sie sich vermutlich auf den Vergleich mit dem 1938 entstandenen großformatigen Porträt von Fardoz, in dem sie dasselbe Kleid³²⁵ (Abb. rousseau tableau) trägt. Auch der Hintergrund ist mit einem floralen Tapissieremuster ähnlich gestaltet. Die sorgfältige Behandlung der Lichtreflexe bzw. die Beobachtung des Licht- und Schattenspiels, (sowie die im Vergleich zum Gemälde von 1938 überzeugendere Perspektive) spricht allerdings für eine Datierung in die Nähe des Chediga Yossri Porträts.³²⁶

Zu sehen ist ein Dreiviertelporträt der vor einem floral geschmückten Hintergrund auf einer Art Schemel sitzenden Fardoz Ahmed Wasfi. Sie ist mit dem schon aus anderen Porträts bekannten gelben Satinkleid bekleidet und hält einen Oud³²⁷ vor ihrem Körper. Es handelt

³²¹ Sammlungskatalog des Museums moderner Kunst, Kairo, (Kairo, ohne Erscheinungsjahr), S.72

³²² KARNOUK, L., *Modern Egyptian Art 1910-2003*, (Kairo, 2005,) S.37

³²³ BIKAR, op.cit. Bild 46, sowie GABAGHANGY, op.cit., Bild 69

³²⁴ KARNOUK, op.cit. S.37

³²⁵ Wie schon erwähnt, handelt es sich bei dem Kleid um das Hochzeitskleid von Fardoz. Siehe S.73

³²⁶ In der Folge wird aufgrund dessen von einer Datierung in die Mitte der 1940er Jahre ausgegangen.

³²⁷ Der Oud, oder auch Aoud und Ud transkribiert (arabisch: عود) ist eine Kurzhalslaute aus dem Mittelmeerraum bzw. Nahen Osten und der Vorläufer der europäischen Laute. (Im Arabischen ist dieses Instrument männlich dekliniert.)

sich bei dem Porträt fast um ein Ganzkörperporträt in Rückenansicht. Der Rücken schließt mir dem Gesäß bzw. mit der Sitzfläche des Schemels am unteren Bildrand ab. Durch die leicht nach links gedrehte Sitzhaltung von Fardoz ist zudem ein Teil ihrer Beine bis oberhalb des Knies unter dem weiten Rock ihres Kleides zu erahnen. Teile des Oud (wie z.B. der Bauch und Hals) sind links und rechts von ihrem leicht rechts von der Mittelachse platzierten Körper zu sehen. Der Künstler arbeitet (wie auch in dem Gemälde von 1938) sehr stark mit Linien.

Die waagrechte Position des Instruments entlang der horizontalen Mittelachse, sowie der Gürtel und die braune Bordüre am Dekolleté (bzw. der Schulterlinie) der Dargestellten halten sich mit den vertikalen Elementen der braunen Knopfleiste und des aufwendigen Faltenwurfs am Rock (und auch am linkem Puffärmel, sowie der feinlinigen Haare) die Waage, sodass eine überaus harmonische Komposition entsteht (trotz der ungewöhnlichen Porträtperspektive).

Das Licht, dem der Künstler in diesem Bild ganz besonderes Augenmerk zuteil werden lässt, kommt von rechts oben. Der rechte Puffärmel, Teile der entblößten linken Schulter und fast die gesamte Rückenpartie sind hell erleuchtet, während sich das Gesicht der Dargestellten im Schatten befindet und ihre Gesichtszüge nur schemenhaft zu erkennen sind.

Insgesamt macht das Gemälde durch das helle, flächenmäßig dominierende, gelbe Kleid und den hellen durch große Blumenranken in zarten Rosa-, Blau-, Grün- und Gelbtönen gehaltenen Hintergrund einen sehr hellen und leichten Eindruck. Die ausgewogene Komposition (von Linien, Farben und Licht) wird durch das helle Rankenmuster und die gedrehte Position der Dargestellten aufgelockert. Anders als in anderen Bildern des Künstlers wird der Eindruck von Bewegung erweckt. Das rhythmische Muster der Tapete trägt wesentlich zum bewegten Gesamteindruck des Bildes bei. Der arabische Biograph des Künstlers vermeinte sogar die Melodie vernehmen zu können, die Fardoz auf der Oud spielte.³²⁸ Und tatsächlich könnte man das rhythmische, zart gefärbte Blumenmuster als visuellen Ausdruck des akustischen Hörerlebnisses halten.³²⁹

Dieses Porträt ist in mehrerlei Hinsicht sehr ungewöhnlich für das Oeuvre Ahmed Sabrys. Die Rückenansicht (die wir sonst nur aus seinen Aktbildern kennen), das große Accessoire, dem das Bild seinen Titel verdankt, sowie die ausgesprochen sorgfältige Behandlung der Licht- und Schattenpartien machen dieses Gemälde zu etwas Besonderem. Im Gesamtwerk des Künstlers findet sich nur ein einziges weiteres Damenporträt in Rückenansicht. Dabei handelt es sich um eine Zeichnung mit brauner Kohle (und Gouache) aus dem Jahr 1926 mit

³²⁸ GABAGHANGY, op.cit. Bild 69

³²⁹ Beide Biographen des Künstlers heben dessen Talent zum Musizieren heraus. Siehe auch Kap.II, S.45 ff

dem Titel „Skizze einer Dame“³³⁰ (Abb.38), welche aus dem Nachlass des Künstlers stammt. Auch wenn die Blickrichtung der französischen Dame in aufwendiger Bekleidung (und mit großem Hut bekrönt) genau gegengleich zum Ölgemälde von 1945 ist, ist die Rückenansicht und Drehung des Kopfes doch dieselbe. Die Ähnlichkeiten der beiden Bilder gehen bis zur horizontalen Strichlierung (Stift- bzw. Pinselführung) am Rücken der beiden Frauen.

„Die Gattin“ (Abb.98), Öl/Leinwand, signiert und datiert 1944, Abmessungen unbekannt, Nachlass des Künstlers, Kairo (Nezar Sabry)

Das Ölgemälde „Die Gattin“ (Abb.98), aus dem Nachlass des Künstlers und heute in Besitz seines Sohnes Nezar Sabry, ist in der linken oberen Bildhälfte signiert, mit 1944 datiert. Das fast quadratische Bild zeigt ein zentriertes Büstenporträt von Fadoz Ahmed Wasfi in einem braunen Pelzmantel. Das Gemälde entstand vermutlich anlässlich des Geschenkes von diesem Pelzmantel durch Sabry an seine Frau. Er dominiert neben dem hell gehaltenen Gesicht der Frau das gesamte Bild. Fadoz Ahmed Wasfi ist leicht nach links gewendet, während ihre Augen nach rechts auf den Betrachter gerichtet sind. Der Hintergrund ist, für Sabry typisch, in einem hellen ocker/beige gehalten, was den Kontrast zu dem dunklen Braun des Pelzmantels in der unteren Bildhälfte noch verstärkt. Der Hals von Fadoz ist mit einem roten Schal, der zu einem Knopf gebunden ist, umhüllt. Diese Rottöne wiederholen sich in den stark gefärbten Lippen, aber auch in ihren Gesichtszügen und vor allem in der rechten Gesichtshälfte, die im Schatten liegt. Das Licht fällt von rechts oben auf das Gesicht. Für die weichen Übergänge von beleuchteten und beschatteten Gesichtspartien verwendet der Künstler die Farbe Rot von Gelb/Orange, über Rosa, bis hin zu einem kräftigen Rot z.B. am rechten Ohr der Porträtierten. Das dunkelbraune bis schwarze Haar in der oberen Bildhälfte bildet einen Ausgleich zur vom Dunkelbraun des Pelzmantels dominierten unteren Bildhälfte, wobei der Künstler die Farbe Rot zusätzlich als verbindendes Element zwischen den Bildteilen einsetzt, um den ausgewogenen und harmonischen Charakter zu erzeugen.

³³⁰ Ausstellungskatalog 1999, op.cit., S.69

„Fardoz“ (Abb.99), Öl/Leinwand, signiert und datiert 1944, Abmessungen unbekannt, Museum moderner Kunst, Kairo

Vergleichbar mit dem Porträt seiner Frau aus dem Jahr 1945. Auch dieses Gemälde ist signiert, datiert und in Öl ausgefertigt. Es befindet sich heute im Museum moderner Kunst Kairo, ist allerdings zurzeit nicht ausgestellt. Dieses Bild gehört zu einem der vier Ovalporträts, die der Künstler nicht nur von seinen Ehefrauen anfertigte. Ähnlich wie im Porträt von 1944 ist Fardoz Ahmed Wasfi seitlich gedreht im Zentrum des Bildes vor neutralem gräulich gefärbten Hintergrund gegeben. Sie dreht ihren Kopf und die Augen aus der seitlichen Lage zurück zum Betrachter, dem sie ihr Gesicht fast in Frontalansicht präsentiert. Das Schwarzbraun des Pelzes, in den sie gekleidet ist, und der aufgestellte Kragen, der ihren Hals und das freie Dekolleté umspielt, geht fast nahtlos in das Schwarz der Haare über. Der Künstler setzt hier (wie auch in folgenden Werken) eine Kette als bekanntes Stilmerkmal ein, um den hellen Hals der Porträtierten zu betonen. Im Jahr zuvor hatte er diese Kette durch einen roten Schal ersetzt (Abb.98). Die ovale Form des Bildes, die elegante Frisur und Haltung der Porträtierten und das freie, durch eine in Größe und Farbe auffallende Kette betonte, Dekolleté forcieren im Gegensatz zu dem früheren Gemälde den Eindruck eines offiziellen Porträts. Alle Elemente, die der Künstler in seinen Auftragswerken verwendet, kommen auch hier zur Anwendung, während das frühere Porträt einen eher inoffiziellen Charakter besitzt. Die Tatsache, dass das 1944 entstandene Bild aus dem Nachlass des Künstlers nie gerahmt wurde, vermag diesen Eindruck noch zu verstärken.

Im Vergleich erweckt das spätere Bild einen ausgewogeneren Eindruck. Das Spiel mit den Kontrasten zwischen dunklem Vordergrund, hellem Hintergrund, dunklem Gewand, heller Haut ist durch den unbedeckten Hals im Zentrum des Bildes überzeugender, während das rote Tuch, das sich nur wenig vom Pelzmantel abhebt und keinen Blick auf den Hals von Fardoz ermöglicht, etwas zur Überbetonung der unteren Bildhälfte beiträgt.

Ganz anders hingegen als seine eigene Ehefrau stellte der Künstler vermutlich zeitgleich eine Bekannte der Familie Frau Chediga Yossri dar.

„Frau Chediga Yossri“ (Abb.41), Öl/Leinwand, signiert und datiert 1945, Nachlass des Künstlers, Kairo (Nezar Sabry)

Das Porträt der „Frau Chediga Yossri“ (Abb.41) ist 1943 oder 1945 in Kairo entstanden und befindet sich auch heute noch im Privatbesitz der Erben des Malers. Das Bild ist in Öl auf Leinwand ausgeführt und sowohl mit „A. Sabry“ signiert als auch datiert. Die Datierung ist leider heute nicht mehr eindeutig zu entziffern. Im Werkkatalog von AL GABAGHANGY (1967)³³¹ wird von einer Datierung auf 1945 ausgegangen.

Dargestellt ist das Halbporträt einer Bekannten der Familie, Frau Chediga Yossri. Diese sitzt, das Gesicht dem Betrachter frontal zugewandt, vor einem hellen Hintergrund auf einem schwarzen Stuhl, der nur in Ansätzen am rechten Bildrand zu erkennen ist.

Ihr Oberkörper führt leicht nach links gedreht in den Bildraum. Frau Yossri trägt eine weiße kurzärmelige Bluse mit Dekolleté. Den Ausschnitt bedeckt ein dreireihiges Perlenkollier. Der leicht geneigte Kopf ist von einer welligen Kurzhaarfrisur bekrönt und entspricht der internationalen Haarmode der 1940er (Foto 10, siehe auch Abb.92). Das offene Gesicht mit der klar definierten Augenpartie und den auffallend rot geschminkten Lippen ist leicht nach rechts von der Mittelachse verschoben. Das Gemälde wird von den roten Lippen und dem weiß schimmernden, platzeinnehmenden Perlenkollier dominiert. Der helle Hintergrund, der sich an der rechten Schulter der Dargestellten kaum von der Farbe der Bluse zu unterscheiden scheint, ist in der rechten oberen Bildhälfte mit einigen blauen Pinselstrichen durchzogen, welche sich auch in einigen Haarlocken wieder finden. Es ist vorstellbar, dass der Künstler sich im letzten Moment gegen einen hellblauen und für einen cremefarbenen Hintergrund entschied.³³² Der dunkle Sessel grenzt schließlich das Bild nach rechts unten ab und bildet einen Kontrast zum hellen Hintergrund der linken Bildhälfte.

Das Vorherrschen der hellen Farben des Hintergrunds, der Haut, der Bluse und des dominanten Perlenkolliers führt zu einer Betonung des Gesichts. Tatsächlich verhindert die mehrreihige Kette, die knapp unter der Horizontalachse des Bildes platziert ist, dass sich der Blicke des Betrachters in die untere Bildhälfte verirrt, nachdem die obere noch zusätzlich durch das farbig hervorstechende und fein modellierte Gesicht dominiert wird. Dem Kollier widmet der Künstler dabei fast dieselbe Aufmerksamkeit wie dem Gesicht selbst. Dieses Stilmerkmal lässt sich auch im Bild der „Gattin von Mohammed Riad“ (Abb.100) aus dem Jahr 1948 erkennen.

GABAGHANGY deutet in seinem Werkkatalog von 1967 an, dass der Künstler im Bild von

³³¹ GABAGHANGY, op.cit., Bild 70

³³² Späte Änderungen sind allerdings für Ahmed Sabry ungewöhnlich, da er selten mit einem Werk zufrieden war, verwarf er es lieber ganz als es zu korrigieren, was ihn einige seiner Auftraggeber kostete. Zu Informationen bezüglich des Lebens und Charakters des Künstlers siehe Kap. II. ab S.45 ff.

1945 vielleicht sogar ein Porträt der Perlenkette anstrebte, mehr noch als eines des Frauengesichts.³³³

Die prominente Stellung (entlang der Mittelachse), die dem Perlenkollier in diesem Bild zuteil wird, ist sicherlich einer genaueren Betrachtung wert, wenn auch vielmehr in seiner Rolle als Katalysator (oder vielmehr Accelerator) für die Schönheit der dargestellten Person.

In diesem Bild werden eindeutig die Schönheitsmerkmale einer Frau hervorgehoben.

Die großen rehähnlichen Augen, die feinen Linien der Augenbrauen, die vollen roten Lippen und die Perlenkette, die das Dekolleté einerseits zu verdecken scheinen, andererseits dieses durch die zwischen den Reihen aus großen Perlen kokett durchschimmernde Haut betonen.

Der Künstler spielt hier nicht nur mit den offensichtlichen Reizen dieser Frau, dem offenen, nussbraunen, gewellten Haar, der feinen Gesichtspartie und den so auffällig rot geschminkten Lippen, sondern vielmehr mit den verborgenen, welche die Neugier des Betrachters vielmehr zu beflügeln vermögen als die bereitwillig dargebotenen.

Die Tatsache, dass das von links auf das Gesicht und den Körper der Dargestellten einfallende Licht jene Partien betont, die bereits durch ihre Positionierung im Bild oder die intensive Farbgebung herausragen, lässt das Augenmerk des Betrachters auf die wenigen Schattenpartien fallen, wie den Faltenwurf zwischen den Knöpfen der Bluse, die den Einblick auf die verborgenen Reize der Frau Yossri gewähren könnten.

Dass der an der Pariser Académie Julian klassisch ausgebildete Künstler zudem eine Kette aus weißen Perlen gewählt hat, die gemeinhin (in der Kunst) als Symbol der Unschuld und Reinheit gelten, kann vor diesem Hintergrund nicht als Zufall gesehen werden.

Ebenso wenig wie die Verwendung der weißen Farbe als Grundtenor des Bildes.

Diese offenherzige Darstellung lässt zum einen auf ein freundschaftliches Verhältnis der Protagonisten schließen und zu anderen spiegelt sie die offene sozio-politische und kulturelle Grundstimmung in Ägypten gegenüber westlicher Kleidung und Mode seit den 1920er Jahren wider.

„Gattin des Begh Beshi, Mohammed Kamel Amin“ (Abb.78), Öl/Leinwand, 80x60cm, signiert und datiert 1945, Aufbewahrungsort unbekannt

Beinahe züchtig mutet im Vergleich zum Porträt der „Chediga Yossri“ (Abb.41) das ebenfalls 1945 entstandene Porträt der „Gattin des Begh Beshi, Mohammed Kamel Amin“ (Abb.78) an,

³³³ GABAGHANGY, op.cit., Bild 70

welches sich ursprünglich im Privatbesitz der Erben Kamel Amins befand.³³⁴ Es ist mit Öl auf Stoff ausgeführt und misst 80 x 60 cm.³³⁵ Wie die meisten der Auftragswerke des Künstlers ist auch dieses mit „A. Sabry“ signiert und datiert.

Auch wenn über die Farbigkeit aufgrund von fehlendem Bildmaterial nicht viel gesagt werden kann, lassen sich doch einige Stilmerkmale mit dem Porträt der Frau Yossri vergleichen.

Die junge Frau und Gattin des Begh Beshi, von der wir keinen (Vor-)Namen erfahren, sitzt auf einem gepolsterten Stuhl im Louis XV. Stil leicht von der Mittelachse nach rechts gerückt. Ihr Körper weist nach links, während ihr Gesicht dem Betrachter frontal zugewandt ist.

Anders als Frau Yossri ist sie im Dreiviertelporträt gegeben. Die Hände ruhen ähnlich wie im Porträt der „Dame mit der roten Blume“ auf ihren übereinandergeschlagenen Beinen.

Frau Amin trägt ein kurzärmeliges Oberteil mit V-Ausschnitt, leichten Puffärmeln und einen hellen, in Falten fallenden Rock. Dazu trägt sie unauffälligen Schmuck, wie eine kurze Halskette, die den Ansatz des Halses unterstreicht, Perlohringe und ein schmales Armband oder eine Uhr an ihrem linken Arm. Die Haare sind zurückgekämmt und am Hinterkopf zusammengebunden.

In Zeigefinger und Daumen der im Schatten liegenden rechten Hand hält sie eine Falte des Rockes, als würde sie versuchen, ihn zurechtzurücken.

Sabry arbeitet in diesem Gemälde mit ausgewogen/gleichwertig betonten komplementären Bildteilen. Wird die obere Bildhälfte vom stark beleuchteten Gesicht und der hellen Wand dominiert, so setzt ihr Sabry im unteren Teil ausgleichend den hellen, raumfüllenden, faltigen Stoff des Rockes gegenüber.

Die Vertikalachse, die durch den Hals und unter den Händen der Porträtierten verlaufen, teilt das Bild sehr harmonisch in einen rechten Teil, der den raumfüllenden Körper und Sessel zeigt, und einen linken oberen Teil, in der das Gesicht, die Hände und die helle Wand³³⁶ dominieren. Er setzt der Betonung durch Raumfülle jene durch die von links einstrahlende Lichtquelle gegenüber und erzeugt damit einen harmonischen Gesamteindruck des Gemäldes. Es ist vermutlich dieses Stilmerkmal, welches die Biographen in ihren Werkkatalogen als „*entspannte Position der Dargestellten*“³³⁷ wahrnehmen. Obschon sich die Betonung der Vertikalachsen auch im etwa zeitgleichen Gemälde der Frau „Chediga Yossri“ zeigt, arbeitet der Künstler in diesem Gemälde vielmehr mit „Kurven“.

Die geschwungene Sesselkante wird durch den linken Arm der Dargestellten reflektiert,

³³⁴ BIKAR, op.cit., Bild 10 und GABAGHANGY, op.cit., Bild 73

³³⁵ BIKAR, ibid.

³³⁶ Ibid. Von BIKAR erfahren wir, dass der Hintergrund weiß ist.

³³⁷ BIKAR, op. cit., Bild 10, sowie GABAGHANGY, op.cit., Bild 73

ebenso die Position der Armlehne durch die Haltung des rechten Arm. Beide Arme umschließen in einem Dreieck den leicht nach vor gewölbten Bauch unter der eng anliegenden Kleidung. Diese „Dreieckshaltung“ der Arme wird vom V-Ausschnitt des Blousons wiederholt. Alles verweist auf den Bauch der Dargestellten. Vielleicht deutet der Künstler auf diese Weise eine gerade begonnene, eine erst beginnende oder eine erwünschte Schwangerschaft der jungen Frau an.

Wie im Exkurs dargelegt, ist es heute wie damals die Aufgabe einer Frau, eine Familie zu gründen.³³⁸ Mit dem entspannten Grundtenor (Haltung der Frau, Ausgeglichenheit der Komposition) scheint der Künstler eben diese konservativ islamische Erwartungshaltung aufzunehmen.

Diese Betonung des Bauches lässt sich bereits in der vermutlich kurz vorher entstandenen Aquarellskizze erkennen. Das kleinformatige Aquarell „Im Salon“ (Abb.79), aus dem Nachlass des Künstlers zeigt (wie auch im ausgeführten Ölgemälde) die Dargestellte auf einem Louis XV. Sessel in der rechten Bildhälfte weniger ins Zentrum gerückt sitzend. Das Aquarellbild weist durch die Positionierung der Sitzenden in der rechten Bildhälfte und die nach unten geführten Pinselstriche im Hintergrund eine starke vertikale Betonung auf, die dem Ölbild fehlt. Auch hier in dem von Sandfarben, Erdtönen und Terrakotta geprägten Aquarell umschließt Frau Amin ihren Bauch (es ist eine leichte Wölbung zu erkennen) mit den im Schoß verschränkten Händen. Während sie allerdings im Ölgemälde die Hände locker auf ihrem Knie ruhen lässt, umschlingt sie im Aquarell mit ihrer rechten Hand fest die linke, was eine stärkere Betonung der Bewegung zur Folge hat.

Durch die Ausgewogenheit der horizontalen und vertikalen Linien im Ölgemälde erzeugt der Künstler einen stärkeren Eindruck von Ruhe und Harmonie, der dem vertikal betonten Aquarell fehlt.

„Frau im grünen Kleid“ (Abb.102), Öl/Leinwand, 77x98cm, c.1948, Nachlass des Künstlers, Kairo (Nezar Sabry)

Das Gemälde „Frau im grünen Kleid“ (Abb.102), das sich im Nachlass des Künstlers befindet, misst 77 x 98cm und ist mit Öl auf Leinwand ausgefertigt. Das großformatige Bild ist weder signiert noch datiert. Aufgrund der Aussage des Sohnes Nezar Sabry wird von einer Datierung auf 1948 ausgegangen.³³⁹

³³⁸ Siehe S.40 ff dieser Arbeit.

³³⁹ Interview mit Nezar Sabry vom 29.5.2003

Zu sehen ist eine junge Dame in einem grünlich, türkisem Kleid vor einem gelben Hintergrund. Sie sitzt aufrecht auf einem Sessel, der links von der Mittelachse platziert ist. Ihr Oberkörper ist leicht nach vorn geneigt, sodass ein Teil der Rückenlehne sichtbar wird. Das Gesicht, umrahmt von den braunen, schulterlangen Haaren, ist aus der Körperrichtung heraus dem Betrachter zugewandt.

Die Frau trägt ein mit zwei Schärpen (rot und grün) verziertes dekolletiertes grünes Trägerkleid, dem das Gemälde seinen Titel verdankt. Es gibt den Blick auf die stark beleuchtete rechte Schulter der Porträtierten frei. Die Arme folgen der Sitzposition der Dargestellten und sind locker in den Schoß gelegt. Die Hände halten auf Kniehöhe einen Fächer aus weißen Federn, der an dem Kleid herunterhängt und vor diesem Hintergrund durch die starken Lichtreflexionen am Kleid nur schwer auszumachen ist.

Wie schon in den Anfangswerken arbeitet der Künstler in diesem Gemälde mit Komplementärfarben. Dem Blau des Sessels setzt er den gelben Hintergrund in der rechten Bildhälfte entgegen und das Grün des die untere Bildhälfte vollkommen dominierenden Kleides wird durch das Rot der Schleife (Schärpe) und der Blume am Dekolleté der Dargestellten in der oberen Bildhälfte verstärkt.

Wie schon der Titel des Bildes andeutet, scheint es dem Künstler in diesem Werk weniger um die getreue Darstellung eines individuellen Frauenporträts zu gehen (anders als bei den Auftragswerken) als vielmehr um die Betonung/Hervorhebung des dominanten und bildfüllenden Kleides, das er zudem stark beleuchtet. Während er in diesem Gemälde seine Aufmerksamkeit den Lichtreflexionen auf dem grünen Kleid schenkt, gleichsam eines impressionistischen Experiments, und den Feinheiten der Gesichtszüge weniger Beachtung schenkt, scheint er dieses Vorgehen im Porträt der Souhad Refaat (Abb.88) genau umgekehrt zu haben.

„Gattin von Abu Bakhr Shahin“ (Abb.103), Pastell/Papier, 52x38cm, signiert, c.1949, Aufbewahrungsort unbekannt

Das Porträt der Gattin von Abu Bakhr Shahin ist in Pastell auf braunem Papier ausgeführt und befand sich 1967 in der Privatsammlung der Familie Shahin.³⁴⁰ Es ist signiert und wird von GABAGHANGY fälschlicherweise 1959 datiert.³⁴¹ Es wird im Ausstellungskatalog von

³⁴⁰ GABAGHANGY, op.cit., Bild 91

³⁴¹ Ibid. Bei der Datierung dürfte es sich vermutlich um einen Tippfehler handeln. Da der Künstler 1955 verstarb, kann er dieses Gemälde nicht 1959 gefertigt haben. Wahrscheinlicher ist daher die Datierung auf 1949.

1999 als „Porträt einer Dame“ angeführt und misst 52 x 38cm.³⁴²

Dargestellt ist das Halbporträt einer Frau mit leicht zurückfallendem Kopf.

Sie sitzt auf einem Stuhl, von dem nur ein sehr kleiner Teil der bläulich türkisen Rückenlehne am rechten Bildrand auf Höhe des Nackens der Dargestellten zu erahnen ist. Die Dame sitzt schräg in den Bildraum gedreht nach links gewandt und dreht ihr Gesicht dem Betrachter fast frontal zu. Die Augen vollziehen eine noch stärkere Drehung und sind aus dem Bildraum dem Betrachter zugewandt (wie auch im zeitlich nahen Bild „die Quelle“, Abb.73). Der Kopf ist leicht nach hinten an die Rückenlehne geneigt, wodurch ihr Kinn erhöht ist. Das etwas kantige Gesicht mit den hohen Wangenknochen ist mit klaren Linien umrahmt. Die rosa Lippen sind (typisch für den Künstler) geschlossen³⁴³ und ein Lächeln der Frau lediglich durch die stark gedrehten mandelförmigen Augen angedeutet, die von schmalen Augenbrauenbögen umrahmt werden. Die hohe Stirn führt zum Haaransatz und den (für Sabry typisch) zurückgekämmten kurzen dunklen Haaren. Keine Haarsträhne trübt die Sicht auf das Gesicht.

Der Hintergrund, der einen großen Teil der linken Bildhälfte einnimmt, ist mit wenigen braunen und blauen vertikalen Kreidestrichen definiert, unter denen die Farbe des verwendeten (groben) Pergamentpapiers zum Vorschein kommt.

Die dargestellte Frau trägt eine schwarze, tief dekolletierte Bluse aus einem durchscheinenden Stoff. Die Lichtdurchlässigkeit ist ähnlich wie im Porträt der „Porträt der Jeanne Duval“ (Abb.46) von Manet mit einzelnen weißen Strichen angedeutet. In der linken unteren Bildecke lässt sich sogar die weiße Unterwäsche durch den Stoff der Bluse erahnen. Die Lichtquelle befindet sich links oben außerhalb der Bildfläche, sodass die rechte Gesichtshälfte und das gesamte Dekolleté stark beleuchtet sind. Dabei sticht die hell strahlende Hautfarbe besonders im Kontrast zu den dunklen Haaren, dem dunklen Oberteil und dem Hintergrund hervor. Die rechte Schulter der Dargestellten geht farblich fast nahtlos in das Braun des Hintergrundes über, während die Dekolletélinie des Kleides mit einer klaren schwarzen Einfassung umrahmt ist.

Auf der linken beschatteten Gesichtshälfte verwendet der Künstler gröbere Striche und Linien als für die Definierung der zarten, eintönigen Haut. Sie folgen zudem der schrägen Richtung des Kopfes. In die Schattenflächen mischen sich rote, gelbe, und blaue Striche. Trotz der überwiegend dunklen Farben wirkt das Porträt durch die einzelnen Farbstriche (unter anderem ein strahlend helles Blau am Dekolleté und an der Rückenlehne rechts)

³⁴² Ausstellungskatalog 1999, op.cit., S.39

³⁴³ Die wenigen Bilder, in denen der Künstler lachende Menschen porträtiert, können nicht überzeugen. (Siehe dazu Abb.104 und Abb.105)

aufgelockert. Die teilweise strengen Linien der rechten Gesichtshälfte und des Dekolletékragens werden dadurch zusätzlich aufgelockert.

Wie (unter anderem auch) im Bild „Die Quelle“ (Abb.) arbeitet der Künstler auch hier mit Diagonalen, die durch die Richtung der einzelnen Kreidestriche noch forciert werden. Im späteren Werk formen die diagonalen Linien bereits ein rechtwinkeliges Dreieck.

„Gattin von Kamel El-Dessouki“ (Abb.77 und Abb. 77a), Öl/Leinwand, 80x65cm, c.1950, Aufbewahrungsort unbekannt

Dieses Sitzporträt der Gattin von Kamel El-Dessouki ist in Öl auf Leinwand ausgeführt und misst 80 x 65 cm.³⁴⁴ Das Bild wird von BIKAR auf 1950 datiert.³⁴⁵ Eine mögliche Datierung oder Signatur am Bild ist nicht tradiert. Das Auftragswerk, dessen Aufenthaltsort heute nicht bekannt ist, befand sich ursprünglich in der Privatsammlung der Familie El-Dessouki.³⁴⁶

Dargestellt ist das Sitzporträt einer Dame, die an den rechten Bildrand gedrängt auf einem Stuhl sitzt. Ihr Oberkörper ist gerade aufgerichtet und leicht aus der bildparallelen Sitzhaltung heraus dem Betrachter nach links zugedreht. Auch der Kopf ist aus dem Bildraum dem Betrachter zugewandt.³⁴⁷

Die Dargestellte trägt ein Abendkleid aus Seide mit einem breiten Stolenkragen um das Dekolleté, der sich über der rechten Schulter zu einer Art Krempe hoch stülpt. Die rechte Schulter ist daher verdeckt und liegt im Schatten. Die Stola ist über der linken dem Betrachter näheren Schulter weiter heruntergezogen und gibt so etwas mehr von der Schulterlinie und dem Dekolleté frei. Der am Körper anliegende Oberarm führt über den fast bildparallel positionierten abgewinkelten Unterarm zur offenen Hand, die im Schoß der Dargestellten aufliegt. Die offene Position der Hand suggeriert, dass die Porträtierte etwas hält. Der rechte Unterarm, der ebenfalls fast bildparallel verläuft und auf einer Sessellehne aufliegt, mündet in der Hand, die das Ende der Lehne umschließt. An beiden Unterarmen trägt die Dargestellte Schmuck, vermutlich zwei Armbänder. Neben dem Nagellack und den rot gefärbten Lippen bleiben das seidig schimmernde Kleid und die Armbänder der einzige Schmuck im Bild. Der Hintergrund ist gewohnt neutral. Kein Gegenstand oder Ausblick verrät etwas über das räumliche Umfeld der Dargestellten. Lediglich ihre Kleidung lässt darauf

³⁴⁴ BIKAR, op.cit. Bild 14

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Die Sitzrichtung ist wieder von links nach rechts, wie üblich in den Sitzporträts von 1939-1951. Siehe auch Fußnote 255, 283 und 309

schließen, dass es sich um eine Dame der gehobeneren Gesellschaft handelt, wobei der Titel des Bildes etwas über ihre Stellung als Frau in der modernen ägyptischen Gesellschaft in der Mitte des 20. Jahrhunderts aussagt. Der Betrachter erfährt nicht den Namen der Frau, sondern ihren Status als verheiratete Frau und Gattin von Kamel El-Dessouki³⁴⁸ ist, der auch der Auftraggeber des Bildes zu sein scheint. Die Tatsache, dass sie mit „Gattin von“ betitelt wird, spricht ihr eine eigene Identität praktisch ab.

In all seinen in Auftrag gegebenen Sitzporträts zwischen 1939-1951 hält Sabry stilistisch an klassischen Porträts der italienischen Renaissance fest und ignoriert zeitgenössische Einflüsse vollkommen, was umso bemerkenswerter erscheint als die 1939 gegründete ägyptische Künstlervereinigung „Art and Freedom“ seiner Malerkollegen (auch teilweise Studienkollegen) es sich zum Ziel gemacht hatte, gegen das Diktat des akademischen Stils zu revoltieren und den Surrealismus als neuen Trend in Ägypten zu etablieren³⁴⁹, was sie erfolgreich durchsetzten. (Abb.106)

Sabry bleibt seinem akademisch trainiertem Stil und den Vorbildern seiner Ausbildungszeit treu. Durch Anlehnung an Beispiele der Renaissance schafft er es mit der gleichen Positionierung (Sitzrichtung) der Dargestellten einen Bezug zu Porträts von Kunstmäzenen des 15. Jahrhunderts herzustellen. Durch diese Anlehnung trifft er vielmehr als durch individuelle Attribute, wie Schmuck oder Möbelstücke, eine Aussage über die gesellschaftliche Stellung der Dargestellten und positioniert sie auf eine Ebene mit westlichen Magnaten.

„Frau Neima Nedim Horr, Gattin von Dr. Mahmoud El Hakim“ (Abb.107), Pastell, signiert und datiert 1950, Abmessungen und heutiger Aufbewahrungsort unbekannt

Dieses Halbkörperporträt der „Frau Neima Nedim Horr“ (Abb.107) ist in Pastelltechnik ausgeführt und sowohl mit „A. Sabry“ signiert (auch auf arabisch) als auch mit „3/1950“ datiert. Das Bild befand sich 1967 in der Sammlung von Dr. Mahmoud El Hakim, dem Ehemann der Dargestellten.³⁵⁰

Zu sehen ist eine lächelnde junge Frau mit halblangen Haaren und einem tief dekolletierten Oberteil, das locker von ihren entblößten Schultern herunterrutscht.³⁵¹

³⁴⁸ Vermutlich handelt es sich bei Kamel El-Dessouki bzw. Al-Dessouki um einen ehemaligen Politiker der Wafd-Partei.

³⁴⁹ NAGUIB, E.E.D., op.cit., (Kairo, 1992), S.105

³⁵⁰ GABAGHANGY, op.cit., Bild 86

³⁵¹ Dieses Lächeln findet sich, wenn auch in überspitzter Form, im (Pastell)Bild von „Frau Aliya Salam“ von

Die Frisur ist (für Sabry typisch) makellos und so trübt keine Locke des dunklen Haars den Blick auf das große, hell erleuchtete Gesicht der Frau. Die Ohren sind vollkommen verdeckt und die Augen (wie auch im späteren Porträt der „Fatma Hassan“, Abb.74) sind aus der Haltung des Oberkörpers heraus dem Betrachter zugedreht, sodass die Sklera des Auges farblich heraussticht. Die Mundwinkel sind zu einem Lächeln hochgezogen und lassen die hohen Wangenknochen noch ausgeprägter erscheinen. Im Gegensatz zur Fatma Hassan sind die Lippen des kleinen Mundes mit einer intensiven Farbe betont. Die Beleuchtung erfolgt von links außerhalb des Bildraumes. Stirn, Nasenrücken, Kinn und die rechte Wange sind direkt beleuchtet und erscheinen als helle Flächen, während sich das linke Stirndrittel, sowie linke Nasen- und Wangenhälften im Dunkeln befinden.

Die Träger des (vermutlich) hellen Kleides³⁵² sind weit heruntergezogen und geben einen großen Teil des Dekolletés, der Schultern und des Brustansatzes preis. Die schmalen Stoffflächen verstärken lediglich den Eindruck der Nacktheit. Anders als im Porträt der Fatma Hassan ist die linke Schulter der Dargestellten allerdings durch Schatten zurückgenommen und der rechte Brustansatz dafür mehr betont. Dennoch kann wieder von einem sehr klassischen Vorbild für diese Porträtposition ausgegangen werden.

Das Lächeln, das Halbkörperporträt (eigentlich Bruststück), der Ausblick zur Linken in den Bildraum, die Position der Dargestellten dem Maler zugewandt mit einer ihm dargebotenen entblößten Schulter erinnert an Leonardo da Vinci's „Mona Lisa“ (Abb.108). Während Sabrys Malerkollege Mahmoud Said in seinem 1933 entstandenen Ölgemälde „Mädchen mit goldenen Locken“ (Abb.109) noch eindeutiger auf das klassische Vorbild eingeht, indem er den Ausblick in die Bildtiefe wie Leonardo mit einer Ansicht der Stadt füllt, transponiert Sabry die Position in den Innenraum.

Diese klassische Kompositionsvariante wendet er auch im ebenfalls 1950 entstandenen Pastellporträt der Künstlerin „Fatma Refaat“ an, wo durch die zurückgeworfene Kopfhaltung der Dargestellten allerdings ein lockereres Ergebnis erzielt.

„Fatma Refaat, Gattin von Ing. Ahmed Refaat“ (Abb.89), Pastell/Papier, 42 x 48cm, signiert und datiert 1950, Aufbewahrungsort unbekannt

Das Pastellporträt der Künstlerin (und späten Schülerin Ahmed Sabrys) „Fatma Refaat“ (Abb.89) folgt im klassischen Aufbau der Komposition jenem der „Neima Nedim Horr“

1948 wieder. (Abb.104)

³⁵² Da nur ein Photo von einer Schwarzweißfotografie aus dem Nachlass des Künstlers zur Verfügung steht, kann über die verwendeten Farben in diesem Pastellbild leider keine Aussage gemacht werden.

(Abb.107) aus demselben Jahr. Es ist signiert und datiert und befand sich 1980 in der Sammlung Ing. Ahmed Refaats.³⁵³ Der heutige Aufbewahrungsort ist unbekannt.

Auch hier setzt der Künstler die Frau von rechts in den Bildraum und lässt dem Betrachter einen kleinen Ausblick links im Bild. Die Bekleidung rutscht der dargestellten Frau über die linke (dem Betrachter näher gestellte) Schulter und gibt die entblößte Haut frei, die besonders am Dekolleté stark beleuchtet ist und die links außerhalb des Bildraumes befindliche Lichtquelle reflektiert. Die Haut der linken Schulter wird noch zusätzlich durch den Licht-Schatten Kontrast am rechten Bildrand betont, was sich auch in dem ein Jahr darauf entstandenen der „Fatma Hassan“ (Abb.74) beobachten lässt. Der bis zum Oberarm heruntergerutschte Stoff des Oberteils ist hier allerdings weniger als Bekleidung zu verstehen als vielmehr als Mittel, um die Nacktheit (noch) zu unterstreichen.

Im Gegensatz zu den klassischen Frauenschönheiten (der beiden vorangegangenen Pastelle), die durch die stilistische Anlehnung an die Meister der italienischen Renaissance gleichsam zur Personifikation idealisierter Femininität werden, ähnlich Raphaels „La Velata“ (Abb.110) von 1516, „La Fornarina“ (Abb.111) von 1519 oder auch Leonardo da Vincis „La Gioconda“ (oder „Mona Lisa“, Abb.108), gestaltet Sabry die Augen dieser Frau kleiner und individualisierter. Auch die Haltung des Kopfes ist eine andere.

Trotz aller Anlehnung und Nähe zu den fast zeitgleichen Porträts der Fatma Hassan und der Neima Nedim Horr gelang Sabry durch den leicht nach hinten geneigten Kopf in diesem Bild eine gänzlich andere Aussage.

Während die aufrechte Haltung, der gestreckte lange Hals und der direkte Blick der weit geöffneten Augen der beiden erwähnten Damen den Eindruck von Würde und allgemein gültiger weiblicher Schönheit (besonders im Bild der Fatma Hassan) erwecken, so wirkt der leicht nach hinten gebeugte Kopf der Fatma Refaat und die halb geschlossenen Augen individualisierter. Die hier Dargestellte ist keine Madonna, sondern Frau. Sie ist eine moderne Frau, die sich ihrer Reize bewusst ist und diese dem Betrachter auch selbstbewusst präsentiert. Es ist der leicht nach hinten geneigte Kopf (mit dem leicht angehobenen Kinn), der den Eindruck des Präsentierens noch forciert, da so das Dekolleté der Dargestellten noch mehr in den Vordergrund rückt. Selbst das Zwinkern in den Augen kann als selbstbewusste Aufforderung verstanden werden, wenngleich nicht so stark wie in zeitlich folgenden Bild „Die Quelle“ (Abb.73) von 1951.

Vielleicht ist es dieser „reizvolle“ Eindruck, der den Biographen BIKAR zu der Aussage bewog, dass Sabry etwas mehr als nur Freundschaft mit der hier dargestellten Schönen verbunden hat, indem er schreibt: *„Sie hat sich eine Zeit lang gespielt mit dem Künstler Sabry.“*³⁵⁴

³⁵³ BIKAR, op.cit., Bild 21, sowie GABAGHANGY, op.cit., Bild 85

³⁵⁴ BIKAR, op.cit., Bild 21

Fest steht, dass Fatma Refaat ab 1949 zu einem relativ späten Zeitpunkt in ihrem Leben zur Malerei gefunden hat³⁵⁵, unter anderem auch bei Ahmed Sabry und HUSSEIN BIKAR³⁵⁶ selbst gelernt hat, der ihre Arbeit sehr unterstützte (Foto 14). Eine gewisse persönliche Affinität (zwischen Künstler und Modell) ist dem Porträt daher nicht abzusprechen.³⁵⁷

Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn man davon ausgeht, dass sie auch die Frau auf dem Bild „Die Quelle“ ist, welches ein Jahr darauf in Kairo entstand.

**„Die Quelle“ (Abb.73), Öl/Leinwand, 45x53cm, wird datiert 1951,
Aufbewahrungsort unbekannt**

Das Bild „Die Quelle“³⁵⁸, welches sich 1980 im Privatbesitz der Familie Dr. Ahmed und Frau Fatma Refaat befand, ist weder signiert noch datiert.³⁵⁹ Es ist mit Öl auf Leinwand ausgeführt und misst 45 x 53 cm. Das Bild wurde von der hier dargestellten Frau Fatma Refaat selbst auf 1951 datiert³⁶⁰, daher ist die Datierung GABAGHANGYS' mit 1947 anzuzweifeln³⁶¹.

Dargestellt ist der nackte weibliche Oberkörper von Fatma Refaat. Sie sitzt auf einem nicht näher definierten hellen Sessel, der in die linke Bildhälfte gerückt ist. Ihr entblößter Oberkörper zeigt nach rechts und ist aus der bildparallelen Position heraus dem Betrachter zugewandt, sodass die rechte Brust der Frau sichtbar wird. Den Kopf lässt sie entspannt nach hinten auf eine hohe zu vermutende Rückenlehne fallen; sie dreht dem Betrachter ihr Gesicht fast frontal zu. Die Augen sind ganz nach rechts gedreht, sodass die Sklera ungewöhnlich stark heraus sticht. Der rot geschminkte Mund ist (wie bei Sabry üblich) geschlossen und deutet ein leichtes Lächeln an, ohne dass sich die Mundwinkel merklich nach oben ziehen.

Der entblößte und dem Betrachter zugewandte rechte Oberarm verläuft bildparallel bis zum unteren Bildrand. Der Ellbogen ist nicht mehr im Bild zu sehen, und der von einem (vermutlich) weißen Tuch bedeckte Unterarm verläuft entlang des unteren Bildrands unter

³⁵⁵ KHAIRY, K., *Fatma Refaat: Bucolic musing*, IN: Al-Ahram Weekly, 17-23 August 2000, issue no. 495

³⁵⁶ HUSSEIN AMIN BIKAR (1912-2002) war Biograph und Maler. Siehe Fußnote 7

³⁵⁷ Von GABAGHANGY ist zu erfahren, dass die Frau des Ing. Ahmed Refaat maßgeblich dabei geholfen hatte, das nötige Geld für Sabrys Augenoperation im Jahr 1953 zu sammeln, und dass sie eine gute Freundin der Familie war. Siehe GABAGHANGY, op.cit., S.55

³⁵⁸ *Al naba* oder *janba* bedeutet im Arabischen Quellen, Fluss (im Sinne von Entspringen), Herausfließen, der Quell aus dem etwas entspringt. In der Übersetzung beschreibt das Wort den Ursprung von etwas.

³⁵⁹ BIKAR, op.cit., Bild 32 und GABAGHANGY, op. cit., Bild 78

³⁶⁰ Da BIKAR sowohl mit Ahmed Sabry als auch mit Fatma Refaat befreundet war, wird diese Datierung als direkt überliefert und in der Folge als gesichert angenommen.

³⁶¹ GABAGHANGY, op.cit. Bild 78, Von ihm erfahren wir, dass dieses Ölgemälde nach einer Fotografie von Charles Chablan (Transliteration der Autorin) entstand.

der Brust der Dargestellten leicht hinauf, bis schließlich das Handgelenk und die Hand unter dem Tuch wieder zum Vorschein kommen und unter der linken, dem Betrachter abgewandten Brust auf einer Art weißer Decke zum Liegen kommen.

Der wallende helle Stoff verdeckt den Bauch der Frau und schließt das Bild in der unteren rechten Bildecke ab. Die langen gewellten, dunklen Haare folgen der Kopfbewegung und fallen relativ geordnet auf die Rückenlehne. Einige dunkle Locken umspielen den hellen Hals und die rechte Schulter der Dargestellten. Die linke Schulter ist vom Betrachter abgewandt und somit nicht zu sehen.

Der Hintergrund ist dunkel gehalten und hellt lediglich in der rechten Bildhälfte auf, aus der die Lichtquelle zu kommen scheint. Die linke Wange, kleine Flächen am Hals, die gesamte Brust ab der Höhe des Schlüsselbeins, sowie die rechte ruhende Hand und der Stoff am Bauch der Frau sind direkt beleuchtet und reflektieren dieses Licht, während die gesamte linke Bildhälfte im Schatten und somit im Verborgenen liegt.

Am hellsten erscheint die Brust der Dargestellten, die zusätzlich durch die ungewöhnliche Armhaltung betont wird. Der rechte Unterarm führt (anatomisch nicht ganz korrekt) zu steil von unten herauf und liegt auf einem nicht definierbaren Berg aus weißem Stoff auf.

Die scheinbar entspannte und ganz natürliche Haltung erscheint auf den zweiten Blick problematisch und wenig entspannt. Dabei könnte das über Ellbogen und Teile des Unterarms drapierte Tuch dazu dienen die missglückte Verkürzung des Armes zu kaschieren. Gleichzeitig macht sich Sabry auch wieder den Effekt des Kontrastes zu Nutze.

Während Haut auf Haut das Auge des Betrachters zu langweilen droht, weckt der Kontrast zwischen nackter Brust auf Stoff das Interesse des Betrachterblickes und verstärkt so das vom Künstler als zentral erachtete Motiv des Bildes, die weibliche Brust. Er platziert sie zwar in das untere Drittel des Bildes, positioniert sie allerdings entlang der vertikalen Bildachse und betont sie zusätzlich durch die direkte Beleuchtung, und die diagonale Bildführung. Diese ist durch das Armband, die angedeutete Sessellehne, die Kopfbewegung und die gesamte Sitzposition der Dargestellten (eine Diagonale verläuft sogar durch die etwas dunkler angedeutete Brustfalte) noch verstärkt, die in ein rechtwinkeliges Dreieck eingeschrieben sind.

Das Einschreiben der Protagonisten in ein Dreieck dient zur Potenzierung der Wirkung und Aussage eines Bildes und geht auf klassische Vorbilder zurück.

Ähnlich wie in den Bildern „Frau Neima Nedim Horr“ (Abb.107), „Fatma Refaat“ (Abb.89) und „Fatma Hassan“ (Abb.74) von 1950-51 greift Sabry hier das Spiel des Bedeckens und Zeigens bzw. des Darbietens von Reizen auf. Mit diesem Stilmittel begibt er sich auf eine Ebene mit Caravaggios Bachusdarstellungen (Abb.112 und Abb.113), Ingres' Gemälde der

„Odaliske“ (Abb.114) und Manets „Olympia“ (Abb.93).

Der Betrachter bekommt in Sabrys Bild nicht alle Reize der Frau zu sehen, denn nur ein Teil des Oberkörpers (eine Brust) ist entblößt.

Wie im „Bacchino malato“ (Abb.113) deuten die kompositorischen Mitteln, wie der nicht vollständig entblößte Oberkörper, der stark (heraus)gedrehte Kopf, der direkte Blick und die zwischen Betrachter und Dargestellten positionierte Schulter (bei Sabry ist es der fast bildparallele Stoff auf dem Unterarm der Frau), die mit dem Kontrast zwischen Nähe und Distanz spielt, darauf hin, dass die Dargestellte dazu bestimmt ist beim potentiell männlichen Betrachter (in diesem Fall vermutlich bei ihrem eigenen Mann) eine sexuelle Phantasie auszulösen. Nicht alles wird gezeigt und barriereles dargeboten, aber dennoch genug, um die Phantasie anzuregen. Dem männlichen Blick³⁶² und damit seiner Macht über die „vermeintlich“ schwache (da entblößte) Frau steht im Kontrast dazu die weibliche Macht über das männliche Begehren gegenüber.

Die von ANDREA WINKELBAUER³⁶³ (2005) definierten drei Elemente der Figur der Odaliske (Sinnbild der männlichen Phantasie über orientalische Frauen): „*Darbietung des Körpers, wartende Haltung und orientalisches Ambiente*“³⁶⁴. Diese sind teilweise in Sabrys Gemälde vertreten. Gewissermaßen fehlt das orientalische Ambiente, wenn man vom Titel des Bildes absieht und von der Tatsache, dass es sich um eine zeitgenössische Frau der ägyptischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts handelt. Durch diese fehlende, eindeutige, „orientalische“ Prägung (keine elaborierten Stoffe, keine orientalischen Accessoires wie Teppiche, Schmuck oder exotischen Blumen) wird die Odaliske in diesem Fall zur modernen *femme fatale*, die mit dem männlichen Blick spielt. Die hier dargestellte Quelle, die wenig mit den rein allegorischen Darstellungen der „La Source“ (Abb.115) von Ingres zu tun hat, vereint in sich das Urbild der Frau und ist das Symbol aller Frauen in einer. Sie ist Eva, Salome, Judith, Medusa, Mona Lisa, Sphinx und Nana. Sie ist die Quelle all dieser Frauen, ob Madonna oder *femme fatale*. Fatma Refaat wird zur Darstellung einer modernen ägyptischen Männerphantasie, womit sich auch die Wahl des Titels erklären ließe, der auf den weiblichen Körper als Quelle für die männliche Phantasie und im Sinne einer Muse, Inspirationsquelle und Antriebsmotiv der Kunst schlechthin anspielt.³⁶⁵

Aber auch die Bedeutung der weiblichen Brust als Quelle der Milch und damit als Nahrung für neu entstandenes Leben, bzw. der weibliche Körper an sich als Entstehungsquelle menschlichen Lebens finden hier in Wort und Bild Ausdruck.

³⁶² Definition siehe PARKER, R., POLLOCK, G., *Old Mistresses; Women, art and ideology*, (London, 1981)

³⁶³ IN: BELGIN, T., [Hrsg.], *Harem, Geheimnis des Orients*, (Krems, 2005), S.22

³⁶⁴ Ibid. S.22

³⁶⁵ Die Künstlerin (bzw. Kunschtchaffende) Fatma Refaat, wird hier selbst zur Muse.

**„Frau Fatma Hassan“ oder „Gattin von Fathi Al Rafschi“ (Abb.74 und Abb.74a),
Pastell, 45 x 55 cm, signiert und datiert 1951, Privatsammlung**

Das Pastellporträt der „Frau Fatma Hassan“ oder „Gattin von Fathi Al Rafschi“³⁶⁶ (Abb.74 und Abb. 74a) ist mit „A. Sabry“ signiert und mit 1951 datiert.³⁶⁷ Es steht in der Tradition der soeben besprochenen Bilder (Abb.107 und Abb.89).

Zu sehen ist das Porträt einer jungen Frau mit dunkelblondem, schulterlangem und gewelltem Haar. Der Oberkörper ist schräg von links hinten nach rechts vorne in den Bildraum gesetzt und nach links gedreht. Der Kopf ist noch stärker nach links in Richtung des Betrachters gewandt. Die stärkste Drehung vollziehen die Augen, die den Betrachter direkt anblicken. Die Sklera der großen blauen Augen ist deutlich erkennbar.

Die junge Frau trägt ein sehr helles, vermutlich weiß bis zartrosa schulterfreies Muselinkleid, mit hellblauen Lichtreflexen auf der über ihre rechte Schulter drapierten Stola. Ihr Hals, zwei Drittel des Dekolletés und ihre an die rechte Bildgrenze gerückte Schulter sind entblößt. In der rechten unteren Bildecke ist noch ein Teil der Stola zu sehen, der von der linken Schulter gerutscht zu sein scheint.

Der Hintergrund ist bis auf einige dunklere Stellen in der rechten und linken oberen Bildecke, sowie auf Höhe des Kinns bzw. um die entblößte Haut der Schulter in demselben zarten Ton gehalten wie das Bustier des Kleides.

Die Lichtquelle befindet sich links außerhalb des Bildes und betont die rechte Gesichtshälfte der Porträtierten. Auch die Haut des Halses wird direkt beleuchtet. Die linke Schulterkugel reflektiert das Licht und ist durch den dunklen Hintergrund noch zusätzlich betont.

Obwohl das Gesicht der Porträtierten nicht zentriert, sondern links von der vertikalen Bildachse gerückt ist (die durch das linke Auge der Dargestellten verläuft), entsteht dennoch eine ausgewogene Aufteilung, die das Bild im Auge des Betrachters zu einem harmonischen Ganzen zusammensetzt. Der stark beleuchteten rechten Gesichtshälfte im linken oberen Bildviertel setzt der Künstler die durch den dunklen Hintergrund körperlich hervortretende Schulter im rechten unteren Bildviertel (also diagonal) gegenüber. Ähnlich verhält es sich entlang der horizontalen Achse. Fokus des Bildes sind die großen blauen Augen, die zugleich die einzige Bewegung im Bild vollziehen. Sie finden ihr farbliches Pendant in der zart blauen Stola über der rechten Schulter. Diese fungiert als verbindendes Glied zwischen den

³⁶⁶ Die Identität der Porträtierten ist nicht eindeutig geklärt. Während sich der frühere Biograph GABAGHANGY, (Bild 90) dafür ausspricht, dass es sich bei der Dargestellten um die Gattin von Fathi Al Rafschi handelt, geht BIKAR (Bild 20) davon aus, dass es sich bei der Frau um eine gewisse Frau Fatma Hassan handelt. Möglicherweise ist damit auch ein und dieselbe Person gemeint

³⁶⁷ Diese Datierung ignoriert BIKAR und geht stattdessen von einer Datierung auf 1948 aus. Es ist daher anzunehmen, dass sich der Autor auch im Hinblick auf die Identität der Porträtierten geirrt hat, da das Bild deutlich am linken Bildrand signiert und datiert ist. Daher wird in der Folge von Frau Fatma Hassan als der Dargestellten gesprochen.

Bildhälften, wie auch die entblößte und direkt beleuchtete Haut des Halses und Dekolletés. Diese Ausgewogenheit, sowie die zarte Intonierung der Farben verstärken den ruhigen, fast statischen Eindruck des Bildes, der lediglich durch die starke Drehung der Augen aufgelockert scheint.

Die Augen vollziehen die stärkste Bewegung im Bild und erinnern an Künstler der italienischen Renaissance, wie z.B. Raphaels „Maddalena Doni“ (vgl. auch das ähnliche Format, Abb.83) oder Tizians „Porträt eines Mannes“ (Abb.85), in dem die Augen des Dargestellten eine noch stärkere Drehung aus der bildparallelen Haltung des Oberkörpers vollziehen. Etwas weniger extrem und dennoch sehr gut vergleichbar ist hingegen die gesamte Position des Oberkörpers, die leichte Drehung des Kopfes und die starke Drehung der Augen der beiden Frauen. Auch die an den rechten Bildrand gedrängte entblößte Schulter und die starken Lichtreflexionen an Hals und Dekolleté scheinen vom Künstler im Porträt der Fatma Hassan übernommen worden zu sein.³⁶⁸ Dieser Typus der Frauendarstellung findet seinen Anfang vermutlich in da Vincis „La Gioconda“ (Abb.108). Stellt man beide Gemälde nebeneinander, so scheint es fast als schüfe Sabry eine Art moderne „ägyptische Mona Lisa“.

Die Übergänge zwischen Hell und Dunkel gestaltet er jedoch viel weicher und erzielt so einen sanfteren Eindruck. Die helle Haut, die reinen Formen und Linien sowie sorgfältig durch einen Mittelscheitel geteilten Haare erwecken den Eindruck von Makellosigkeit. Sabry nutzt die Eigenschaften der Pastellkreide noch in einer weiteren Hinsicht. Die hellen individuellen Striche, die den Hintergrund definieren, führt er in einer Aufwärts- bzw. Hinausbewegung vom Kopf weg und kreiert dadurch eine Art dünner Aura, gleichsam eine Heiligenschein (Abb.74a). Seine ägyptische Mona Lisa wird dadurch vielmehr noch zu einer Art ägyptischen Madonna.

Wie schon im Vergleich zum Porträt der „Neima Nedim Horr“ (Abb.107) und „Fatma Refaat“ (Abb.89) erwähnt, geht Mahmoud Said (Abb.116) mit seinem Rückgriff auf klassische Vorbilder der Renaissance anders um. Seine Linienführung (Formen) wirkt moderner, während er sich in der Wahl der Farben und im kompositorischen Aufbau (Porträt im Vordergrund, Silhouette einer Stadt im Hintergrund mit niedriger Horizontlinie) noch mehr am italienischen Vorbild orientiert.

³⁶⁸ Diese Übernahme von „klassischen“ Bildelementen der Renaissance haben Sabry unter anderem den Vorwurf des „Akademismus“ eingebracht.

„Frau mit Turban“ (Abb.117), Öl/Leinwand, 55x45cm, signiert, wird datiert 1951, Museum moderner Kunst, Kairo

Dieses Gemälde einer unbekannten „Frau mit Turban“³⁶⁹ (Abb.117) ist mit Öl auf Leinwand ausgeführt und misst 55 x 45cm. Es ist mit „A. Sabry“ in der linken oberen Ecke signiert und wird von GABAGHANGY auf 1951 datiert.³⁷⁰ Das Bild dürfte sich ursprünglich in privatem Besitz befunden haben und ging ab 1980 in das Eigentum des Museums moderner Kunst in Kairo über.³⁷¹

Zu sehen ist das fast frontale Porträt einer Frau bis zum Brustansatz vor hellem sandfarbenem Hintergrund.

Das Gesicht der Frau ist leicht rechts von der Mittelachse platziert. Der Oberkörper ist nach links gedreht, während der Kopf noch weiter (nach links) aus dem Bildraum dem Betrachter zugewandt ist. Die Augen sind (wie schon aus anderen Werken des Künstlers bekannt) weit herausgedreht, sodass die Sklera zum Vorschein kommt, und man den Eindruck erhält, sie

würden den Betrachter eindringlich ansehen.³⁷²

Die Frau trägt ein bunt geflecktes dunkles Gewand mit V-Ausschnitt und rotem Kragen. Der Kopf ist mit einem am Scheitel verknoteten blass grün/rotem Tuch bedeckt, welchem das Bild seinen Titel verdankt und welches lediglich eine dunkle Haartolle über der Stirn der Dargestellten freigibt.

Die Gesichtsumrisse der Frau sind mit einer feinen Linie klar definiert, während die Gesichtszüge um Nase und Augen etwas abstrahierter und mit gröberen Linien dargestellt sind. Die dunklen Augen scheinen durch die Schatten auf den schmalen Lidern noch dunkler und intensivieren den eindringlichen Blick. Die runden vollen Lippen des kleinen Mundes sind tief rot geschminkt. Dieses Rot findet sich auch im Stoff des Gewandes wieder. Dabei fällt auf, dass der Künstler das intensive Rot auf die untere Bildhälfte beschränkt. Es bildet den Gegenpol zu den dunklen Augen und schwarzen Haaren in der oberen Bildhälfte.

Während also die obere Bildhälfte vom Dunkel der Augen und der Haartolle im Kontrast zu den blassen Farben des großflächigen Tuches dominiert wird, beherrschen die bunten (rot, blau, sowie weiß, gelben) Flecken auf dem dunklen Gewand im Kontrast zur hellen Haut des Ausschnitts die untere Bildhälfte. Hell und Dunkel (helle und dunkle Farben) halten sich im gesamten Bild die Waage, sei es durch flächenmäßige Ausgewogenheit oder Intensität.

³⁶⁹ Bezeichnung BIKAR, op.cit., Bild 9

³⁷⁰ GABAGHANGY, op.cit., Bild 92

³⁷¹ Der Umeignungsgrund ist unbekannt.

³⁷² Ein bedrohlicher Eindruck, wie ihn BIKAR beschreibt, kann nicht bestätigt werden.

Das Licht kommt von links oben, sodass die rechte Bildhälfte, ein Teil des Halses und das Dekolleté stark beleuchtet sind. Den stärksten Lichtreflex platziert der Künstler auf der hohen Stirn und erzielt so einen flächenmäßig gleichwertigen Kontrast zur schwarzen (lichtabsorbierenden) Haartolle darüber. Zugleich schwächt der Künstler den harten Kontrast durch die blass gefärbten Schlaufen des Kopftuches, das ansatzweise auch links vom Gesicht noch zu sehen ist, ab.

Der Hell- Dunkelkontrast wird in diesem Bild vielmehr durch feine Farbnuancierung erzielt als durch scharfe Licht/Schattendifferenzierung. Die weichen Kontraste (Licht/Schatten) im Gesicht der Dargestellten sind typisch für das Spätwerk des Künstlers und stehen in Kontrast zu hell erleuchteten Bildern wie „Frau mit Fächer“ (Abb.57) aus dem Jahr 1931, oder „Nach der Lektüre“ (Abb.31) von 1926. Es ist diese „Negierung“ des Lichts und Betonung der Farben, die GABAGHANGY vermutlich zu seiner späten Datierung gebracht haben.³⁷³

Auch die kompositorische Nähe zum Porträt der „Fatma Hassan“ (Abb.74a)³⁷⁴ aus demselben Jahr lässt eine späte Datierung auf 1951 plausibel erscheinen.³⁷⁵

Anders als im Porträt seiner Gattin von 1951 (Abb.118), setzt Sabry die hier dargestellte Frau mehr ins Zentrum des Bildes und vermeidet eine allzu große leere Fläche vor dem Gesicht, sodass eine ausgewogenere Komposition entsteht.

Der Mittelpunkt des Bildes (Schnittpunkt aller Achsen) befindet sich knapp über dem Mundwinkel der Frau.

Die vertikale Mittelachse des Bildes verläuft vom Scheitel der Frau links innen neben dem rechten Auge und reicht der Nase durch den Mundwinkel den Hals entlang.³⁷⁶ Die diagonale Achse, die von rechts oben nach links unten verläuft, teilt das Bild in einen oberen Teil, der vom Gesicht und den Haaren der dargestellten Frau dominiert wird, und einen unteren Teil, der weniger durch Details hervortritt als vielmehr durch die farbigen Flächen des Gewandes und der Kopfbedeckung. Es ist auch diese Kleidung, die die Dargestellte als eine Art Haushaltshilfe, Köchin bzw. als Hausangestellte identifiziert. Es ist das einzige frontale Porträt, das der Künstler von einer weiblichen Hausangestellten anfertigte und stellt damit im Oeuvre des Künstlers ein Novum bzw. Unikum dar. Zwar fertigte durchaus Bilder der ägyptischen Dienstleistungsschicht wie einer Köchin (Abb.119) und einer Guavenverkäuferin (Abb.66) an, vermied es jedoch in beiden, die Frau frontal zu zeigen. Bei beiden Bildern geht es allerdings vielmehr um die Darstellung des Berufsstandes allgemein als um das Porträt einer tatsächlich existierenden Person. Dass er einem seiner Hausmädchen allerdings ein

³⁷³ Siehe Fußnote 375

³⁷⁴ Bemerkenswert sind hier die Drehung des Oberkörpers und der Augen.

³⁷⁵ Auch der grobkörnige Farbauftrag weist auf die Spätzeit hin.

³⁷⁶ Auffallend ist, dass der Künstler die diagonalen Achsen nie durch die Augen einer Person durchlaufen lässt, sondern höchstens knapp daran vorbei.

solches Denkmal setzt, mag ungewöhnlich erscheinen, denn Sabry widmete diesem Gemälde dieselbe Sorgfalt wie seinen Auftragswerken.

„Fräulein Mehmet Abdel Malak“ (Abb.80), Öl/Leinwand, c.1951, Abmessungen und Aufbewahrungsort unbekannt

Dieses Sitzporträt von Fräulein Mehmet Abdel Malak, dessen Aufenthaltsort heute unbekannt ist, wird durch GABAGHANGY auf 1951 datiert³⁷⁷ und reiht sich damit in die Gruppe der schon mehrfach erwähnten Sitzporträts der Jahre 1939-1951. Wie diese ist es in Ölfarbe auf Leinwand ausgeführt.³⁷⁸

Dargestellt ist eine junge Frau in langem Abendkleid auf einem Stuhl sitzend. Sie dreht den Oberkörper und Kopf aus der diesmal von links nach rechts ausgerichteten Sitzposition dem Betrachter zu.³⁷⁹ Anders als in dem Bild zuvor (Abb. Dessouki) ist der Sessel teilweise zu sehen. Sie sitzt mit zurückgelehntem Oberkörper vor neutralem Hintergrund in die linke Bildhälfte platziert mit locker verschränkten Armen. Der rechte Unterarm ist unter den linken geschoben, sodass ihre linke Hand gut zu sehen ist. Die Beine sind vom Stoff des Kleides verdeckt. Die hohe Position ihres Knies, welches sich am rechten Bildrand durch den Stoff ihres Kleides abzeichnet, lässt auf ein Übereinanderschlagen der Beine schließen.

Der breite Schalkragen aus seidig schimmerndem Stoff ist bis zu den Schultern heruntergezogen und gibt Dekolleté, Hals und Teile der Schultern frei. Das Dekolleté ist zudem stark beleuchtet und durch den Kontrast zum Schimmern des von rechts oben beleuchteten Stoffes des Kragens noch zusätzlich betont. Auch der Oberkörper ist stark beleuchtet und die Konturen der Brust zeichnen sich lediglich durch kleine Schattenflächen links und rechts oberhalb der Hände plastisch ab. Das Gesicht mit den kurzen schwarzen Haaren, die sich nicht in die gewohnt (fast perückenhaft) geordneten Locken fügen, ist dem Betrachter zugewandt und zu 2/3 beleuchtet. Die Augen sind auch hier stark in den Betrachtarraum gedreht und fordern, ohne jedoch direkten Kontakt aufzunehmen, den Blick des Betrachters heraus. Die dunklen Haare und die dunkel betonten, großen Augen, deren Schwarz durch den starken Kontrast zum Weiß des gedrehten Auges noch mehr hervorstechen, verraten die Dargestellte als Nicht-Europäerin³⁸⁰.

³⁷⁷ GABAGHANGY, op.cit., Bild 89

³⁷⁸ Bei GABAGHANGY, ibid. findet sich nur die Angabe „Öl“

³⁷⁹ Dies ist das einzige Porträt der Serie, welches in Bezug auf die Sitzrichtung anders (von links nach rechts statt von rechts nach links) gestaltet ist.

³⁸⁰ Zusatz: Europäisch in der Definition vom Anfang des 20. Jahrhunderts

Dennoch ist die Frau nicht als Exotin dargestellt, wie Vergleiche mit Orientalismus-Malern des 19. Jahrhunderts zeigen. Obwohl die Sitzposition links von der Mittelachse, der zurückgelehnte Oberkörper, das herausgedrehte Gesicht und die verschränkten Arme des Fräulein Mehmet exakt von Gérôme's sitzender „An-Almeh“ (Abb.120)³⁸¹ übernommen zu sein scheinen, differiert das vermittelte „orientalische“ Frauenbild.

Gérôme hinterlässt in diesem späten Orientalismusbild keinen Zweifel darüber, dass es sich bei der mit schwarzem, durchsichtigem Tüll gekleideten Frau, die einen für Tänzerinnen typischen, mit Münzen verzierten Kopfschmuck trägt, um eine orientalische³⁸² Frau handelt. Wenn auch die Tracht authentisch erscheint, steht (wie auch hier) in der typischen Orientalismusmalerei in der Darstellung von Einzelfiguren nicht die ethnographische Wahrheit, sondern vielmehr die Sentimentalität und das „Hineinprojizieren“ der eigenen (männlichen) Phantasie in eine „andere“³⁸³ (fremde) Welt im Vordergrund.

Das puppenhafte Gesicht der Almeh³⁸⁴ mit dem stilisierten Porzellanteint ist kaum individualisiert. Vielmehr verkörpert sie mit den selbstbewusst verschränkten Armen, die die durch den schwarzen Tüll durchscheinende Brust noch zusätzlich nach oben drücken und in den Blickpunkt des Betrachters, sowie durch ihre exotische³⁸⁵ Kleidung (sie trägt etwas und ist trotzdem halbnackt³⁸⁶), den Frauentyp der willigen, erotischen Tänzerin und Unterhalterin männlicher Gäste bzw. jener der Sklavin deren Phantasie.

Dagegen ist Mehmet mit den locker verschränkten Händen und übereinander geschlagenen Beinen nicht weniger selbstbewusst, aber durch den vermiedenen frontalen Blickkontakt mit dem Betrachter sicher weniger auffordernd. Sie erweckt zwar das Interesse des Betrachters, geizt aber mehr mit den weiblichen Reizen als ihre jene Almeh.

Ihre Gesichtszüge erscheinen weniger stilisiert als jene der Almeh (oder Alma). Im Vergleich der beiden Bildnisse erhärtet sich jedoch der Eindruck, es könne sich dennoch um jede beliebige, moderne ägyptische Frau handeln. Die freizügige, orientalische Kleidung ist zwar der westlichen, seit den 1920er Jahren bei den europäisch orientierten (europäisch gebildeten) bourgeoisen Ägyptern sehr geschätzten und spätestens seit dem Vorbild der

³⁸¹ Dies ist das einzige Bildnis, in dem Gérôme Almeh sitzend und nicht in eindeutig orientalischer Umgebung darstellte.

³⁸² i.e. exotische

³⁸³ Den Begriff „*the other*“ prägte als Erster EDWARD SAID in seinem Schlüsselwerk *Orientalism*, op.cit. Fußnote 28

³⁸⁴ Almeh waren gern gesehene Gäste - Frauen, die sowohl in Musik wie auch Tanz und Poesie gebildet waren und als professionelle Unterhalterinnen fungierten. Jedoch lastete bei aller Anerkennung und Bewunderung auch diesen Frauen.

³⁸⁵ Im Sinne von, die Phantasie anregend.

³⁸⁶ Sprichwörtlich ist eine halb bekleidete Frau die Männerphantasie mehr entfacht, als eine vollkommen unbekleidete Frau, die keinen Raum mehr für Phantasie lässt.

großen Hollywood-Diven in den 1940er Jahre, (Foto 9-12) vollkommen etablierten Kleidung, gewichen, dennoch bietet sie genügend Projektionsfläche für die männliche Phantasie. Bis auf das durch die heruntergezogene Schleife freigegebene und durch die starke Beleuchtung betonte Dekolleté, gibt sie nichts von ihrem Körper dem Betrachterblick preis. Auch die von der Bildebene zurückversetzte Position der Mehmet signalisiert Distanz und Unerreichbarkeit und bedient sich damit eines wichtigen Stilelements der orientalistischen Malerei.

Aber auch der Malstil ist mit jenem Gerôme's zu vergleichen. Als Verfechter der akademischen Ausbildung und erbitterter Impressionismusgegner legt er das Gewicht auf feine Linien und nicht auf Farbe. Wie in Sabrys „Mehmet“ sind die Schattenflächen fein modelliert und die Linien lösen sich nicht in diffusem Licht auf, sondern definieren vielmehr die feinen Formen.

„Gattin in *abaiya*“ (Abb.118), signiert und datiert 1951, Öl/Leinwand, 41,5 x 48,5 cm, Nachlass des Künstlers, Kairo (Nezar Sabry)

Dieses mit „1951“ in der linken unteren Bildecke datierte, und mit „A.Sabry“ signierte Sitzporträt der Gattin des Künstlers (Abb.) ist gleichzeitig eines seiner letzten Sitzporträts. Zeitlich und formal gliedert es sich in die Reihe der Sitzporträts zwischen 1939 – 1951. Das Bild selbst ist wie die bereits besprochenen Auftragswerke in Öl auf Leinwand ausgeführt und mit den Maßen 41,5 x 48,5 cm zugleich etwas kleinformatiger als seine Vorgänger. Es befindet sich heute im Nachlass des Künstlers, der von seinem Sohn Nezar Sabry verwaltet wird.³⁸⁷

Zu sehen ist eine sitzende Frau von Kopf bis zu den Knien in eine dunkelblau bis schwarze *abaiya*³⁸⁸ gekleidet. Nur eine kleine Öffnung des Gewandes gibt das Gesicht der Frau preis. Sie sitzt von rechts nach links gewandt auf einem Stuhl, von dem nur die mit Gelb und Grün etwas akzentuierte linke Sessellehne in der rechten Bildecke zu sehen ist. Die Arme und Hände, die sich kaum unter dem dunklen Überwurf abzeichnen, dürften auf dem Schoß der Frau liegen. Lediglich ein etwas hellerer länglicher Fleck entlang der Mittelachse lässt auf die durch das Gewand durchscheinende Haut der linken Hand schließen.

Das helle, ovalförmige Gesicht, das als einziger Körperteil nicht durch den Überwurf verhüllt ist, setzt sich stark gegen das dunkle Gewand ab. Der Hintergrund ist in hellem Ocker und hellem Blau (mit Deckweiß gemischt) nicht gleichmäßig und fast fleckig eingefärbt. Generell

³⁸⁷ Ausstellungskatalog 1999, op.cit. S.31

³⁸⁸ *abaiya*, Arab.: Bodenlanges dunkles Gewand der Musliminnen

erweckt der Hintergrund den Eindruck eines unfertigen Gemäldes. Teile am linken Bildrand scheinen keinerlei Behandlung mit Farbe erfahren zu haben. Auch die verwischten Konturen des Gewandes geben dem Bild den Eindruck einer schnellen Studie und nicht den eines fertigen Ölgemäldes.³⁸⁹

Die individuellen Gesichtsm Merkmale sind auf ein Minimum reduziert. Die nur wenig geöffneten Augen sind nach links in den Betrachterraum gerichtet. Der geschlossene schmale Mund ist leicht gerötet. Neben dem Rot der Lippen stellen das Grün der Polsterlehne und das Gelb des Sesselknaufs die einzigen kräftigen (freundlichen) Farbakzente im Bild dar, das sonst von dem Schwarz des Gewandes beherrscht wird.

Die Beleuchtung ist weniger eindeutig als in anderen Porträts des Künstlers, da das dunkle Gewand jegliche Lichtreflexionen zu absorbieren scheint. Lediglich das Gesicht erscheint durch die links außerhalb des Bildraumes befindliche Lichtquelle erhellt.

In Komposition, formalem Aufbau (mit einer in die rechte Bildhälfte gedrängten Figur) und der flächen- und farbenmäßigen Dominanz der Kleidung gleicht dieses Sitzporträt Bildern wie der „Guavenverkäuferin“ von 1934 (Abb.24)³⁹⁰ und der „Nonne“ von 1929 (Abb.32)³⁹¹.

Das dunkle Gewand nimmt den größten Teil der Bildfläche ein. Dennoch erscheint das Bild nicht so flächig wie die gerade erwähnten Gemälde der 1920/30 Jahre.

Tiefe wird hier nicht durch Licht-Schattenmodellierung, sondern durch die Farben und die schräg in den Raum gesetzte Figur erzeugt. Der Eindruck von Räumlichkeit wird durch die mit Farben akzentuierte, diagonal in den Bildraum führende Sessellehne suggeriert, während Körperlichkeit durch die durch wechselnde (alternierende) Farben angedeuteten Falten des Gewandes erzeugt wird.

Die geschwungenen Falten am Oberkörper der Dargestellten nehmen die geschlossene Haltung der Arme auf und wiederholen diese in vier Reihen bis zum ovalen Kinn. Auch am Kopf trägt der Schleier die ovalen Gesichtsformen der Frau im Faltenwurf weiter.

Die schon angesprochene vertikale Mittelachse des Bildes verläuft am Gesicht der Frau vorbei und drängt ihren Oberkörper in die rechte Bildhälfte. Obwohl sich der gesamte Kopf damit nur im rechten Bildteil befindet, verhindert der Künstler mit dem diagonal in die linke untere Bildhälfte führenden Körper bzw. dem dunklen Gewand, das die Bildhälften miteinander verbindet, das Abdriften des Betrachterblickes in den leeren Raum und erreicht so die schon vielfach zitierten Balance der Bildteile und Ausgewogenheit der Komposition. Auch die schon bekannte Kontrastierung von hellen und dunklen Farben tritt in diesem Bild, besonders durch die reduzierte Farbpalette, zum Vorschein.

³⁸⁹ Das eher klein gehaltene Format erhärtet diesen Eindruck noch zusätzlich.

³⁹⁰ GABAGHANGY, op. cit., Bild 35

³⁹¹ Dieses Gemälde wurde am Pariser Salon von 1929 mit der Goldmedaille prämiert. Der letzte bekannte Aufbewahrungsort war Washington DC (USA). Ibid., Bild 35

Im Hinblick auf das Gesamtoeuvre des Künstlers erinnern die vereinfachten Formen, groben Konturen und der pastose Farbauftrag besonders im Gesicht der Dargestellten an die Bilder der Frankreichzeit um 1926. Im Bild „Nach der Lektüre“ (Abb.31)³⁹² lässt sich ein ähnlich grober Farbauftrag feststellen. Tatsächlich verwendete der Künstler soviel Farbe, dass sie sich ähnlich der Werke von Monet und anderer französischer Impressionisten des 19. Jahrhundert regelrecht in den Betrachtterraum wölbt. Es scheint, als kehrte Ahmed Sabry (auch mit der Auflösung der Linie) in seinem Spätwerk wieder zu seinem Ursprung zurück, auch wenn die verwendete Farbpalette stark reduziert ist.

Ebenso wie die Platzierung der Figur in die rechte Bildhälfte, also aus dem zentralen Blickpunkt des Betrachters heraus, dieses Gemälde in die Nähe der in der zweiten Hälfte der 1920er und den ersten Jahren der 1930er Jahre entstandenen Bilder rückt. Die individuelle Persönlichkeit der Dargestellten tritt durch die Platzierung in den Hintergrund. Dazu kommen die ent-individualisierten Gesichtszüge (halbgeschlossene Augen) und die reduzierten sichtbaren Merkmale der Person, die unter dem farblich und flächenmäßig dominierenden schwarzen Stoff der *abaiya* untergehen. Im Prinzip kann hier kaum von einem Porträt die Rede sein, denn die wichtigsten Attribute dafür fehlen. Es ist vielmehr ein Statement über eine Eigenschaft der dargestellten Person (praktizierende Muslimin), die der Künstler in diesem Fall für wichtiger erachtete als den Erkennungswert der Gesichtszüge als jene seiner Gattin bzw. generell als jene einer real existierenden Frau. Insofern kann das Bild fast als orientalistisch im Sinne von „nicht real existierende Frau darstellend“ bezeichnet werden, auch wenn es jeglicher Sentimentalität und Projektionsfläche für die Phantasie des Betrachters beraubt ist.

Eine solche Abstraktion der Formen und die Reduktion der Farben könnten unter anderem auch mit der persönlichen Situation des Künstlers 1951 erklärt werden.

In den letzten Schaffensjahren von 1951 bis 1955 hatte Ahmed Sabry mit einer schweren Augenkrankheit zu kämpfen³⁹³, die ihn zwang seine Kunst nach 1952 aufzugeben.

Bei diesem Ölgemälde handelt es sich um das einzige der rund 20 Porträts seiner Gattin, die sie in *abaiya* zeigt. Die Tatsache, dass das Bild ein Jahr vor der Revolution von 1952 entstanden ist, durch die die bis dato regierende liberale und westlich orientierte Wafd Partei (durch den Staatsstreich der Freien Offiziere) aus der Regierung verdrängt wurde, ist dabei bezeichnend. Die Gattin ist nun als eindeutig islamisch ägyptische Frau dargestellt. Der Künstler trifft mit der flächigen Dominanz des traditionell islamisch religiös geprägten Gewandes durchaus eine politische Aussage (zum ersten Mal in seinem Oeuvre).

³⁹² Museum of Fine Arts, Alexandrien (Ägypten)

³⁹³ Der Künstler unterzog sich in den Jahren 1952 – 1954 mehreren Augenoperationen. Siehe Kap. II. S.45 ff

Dem dominanten Gewand könnte hier allerdings auch die schon erwähnte Schutzfunktion zukommen.³⁹⁴ Die Unruhen und der Brand Kairos vor dem Staatsstreich führten zu einer Verunsicherung in der Bevölkerung, die (wie nach dem verlorenen Sechs-Tage-Krieg 1967)³⁹⁵ eine Rückbesinnung auf religiöse Bräuche und nationale Traditionen zur Folge hatte. Mit der Revolution und dem Aufstieg der islamischen Brüderschaft veränderte sich zwangsläufig auch das gesellschaftliche Bild Ägyptens. Galten zuvor die in Europa ausgebildeten, auf Fortschritt und Industrie fokussierten Intellektuellen als die „It-Gesellschaft“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so war es nach 1952 notwendig geworden, sich als authentisch ägyptischer, rechtschaffener Bürger, zwangsläufig als islamisch gläubiger Mensch darzustellen. In diesem Sinne wirkt Sabrys Bild wie eine Momentaufnahme (Fotografie) und ein Zeitdokument.

„Fardoz Sabry“ (Abb.121), Pastell/braunes Papier, 46x39cm, signiert und datiert 1952, Museum moderner Kunst, Kairo

Diese Pastellzeichnung auf braunem Papier mit den Abmessungen 46 x 39 cm entstand 1952 in Kairo. Es ist in der linken oberen Bildecke datiert, mit „A. Sabry“ signiert und befindet sich heute im Museum moderner Kunst in Kairo.³⁹⁶

Das Bild zeigt ein Porträt von Fardoz Ahmed Wasfi, der Gattin des Künstlers und stellt zugleich eines der letzten bekannten Bilder Ahmed Sabrys dar. Nach 1952 sind keine Bilder des Künstlers mehr überliefert.³⁹⁷

Zu sehen ist ein sehr elegantes Profilbild von Fardoz vor weißem Hintergrund. Sie ist in ein rotes, opulentes Gewand gekleidet mit einem blauen Schal oder Überwurf über ihrer rechten Schulter, ähnlich einer antiken römischen Tracht. Auch das hellblau durchscheinende Haarband in den dunklen, kurzen Haaren, sowie der goldene hängende Ohrring an ihrem linken Ohr erinnern an römisch antike Mode. Der Künstler wählte als Format ein Brustporträt, welches er genau in das Zentrum der Bildfläche platziert. Die obere Bildhälfte wird dabei vom strengen Profilporträt der Frau dominiert. Der Künstler zeichnet das ebenmäßige Gesicht mit feinen Linien. Auch die Haare umrahmen das Gesicht in der gewohnt geordneten Art. Die Gesichtsm Merkmale sind dennoch individualisiert und so sind die hohe Stirn, die

³⁹⁴ Siehe S.41

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Siehe dazu GABAGHANGY Bild 95 und BIKAR Bild 22. Im Ausstellungskatalog des Museums moderner Kunst in Kairo wird das Bild nicht angeführt.

³⁹⁷ Es ist anzunehmen, dass er durch seine schwere Augenerkrankung gezwungen war, die Malerei nach 1952 vollkommen aufzugeben.

geschwungenen hohen Augenbrauen, die großen dunklen Augen, die feine, perfekt geformte Nase und die roten Lippen des Mundes, sowie die rundliche Kinnpartie leicht als Porträt von Fardoz Ahmed Wasfi erkennbar. Während die obere Bildhälfte von dem eigentlichen Porträt, der hellen Haut des Gesichts im Kontrast zu den dunklen Haaren dominiert wird, wird die untere Hälfte vom opulenten Stoff des roten Gewandes und blauen Überwurfs beherrscht. Als verbindendes Glied zwischen den unterschiedlich dominierten Bildhälften fungieren zum einen die Haut des Halses und des Dekolletés, welches teilweise vom Gewand freigegeben wird und zum anderen der blaue Überwurf, der mit gelben leicht diagonalen Kreidestrichen noch zusätzlich betont wird und bis zum Halsansatz unter dem Kinn reicht. Das Herzstück des Bildes wird demnach von der unbedeckten Haut des Gesichts, Halses und Dekolletés eingenommen, die der Künstler in diesem („schnellem“) Medium fast besser darzustellen vermag als in Öltechnik. Die feinen Linien, die hellen Akzente und dunkel schraffierten Schatten an Kinn, Schulter und Dekolleté sind überaus überzeugend, auch wenn der Künstler in seinem Spätwerk dem Licht weniger Bedeutung beimisst als der Farbe.

Das Bild weist eine starke Aufwärtsbewegung von rechts unten nach links oben auf, unterstützt durch die Linienführung der gelben Striche an Gewand, Haaransatz und hellblauem Haarband der Dargestellten. Teilt man das Bild entlang dieser diagonalen Achse lässt sich eine sehr harmonische Aufteilung der Farben beobachten. Während sich das Blau des Überwurfs im Blau des Haarbandes widerspiegelt, hält sich auch die Verwendung des Rots am Gewand in beiden Bildhälften die Waage. Auch das Dunkelbraun bzw. Schwarz der Haare findet sich in den dunklen Schatten links unten wieder und sogar die hellen Hautpartien scheinen flächenmäßig gerecht auf die diagonalen Bildhälften aufgeteilt zu sein. Dieser diagonale Zug wird vom Künstler allerdings durch die Strichführung (-richtung) der Pastellstifte im weißen Hintergrund abgeschwächt, sodass der ihm eigene harmonische Eindruck einer ausgewogenen Komposition entsteht, in der kein Element das andere dominiert.

Dieses Profilbild ist das letzte Porträt des Künstlers von seiner Gattin. Es ist eines von nur vier weiteren weiblichen Profilbildnissen³⁹⁸, in denen sein zeichnerisches Talent zum Vorschein kommt, auch wenn dieses sicherlich in diesem Bild mit Pastellkreide am meisten hervortritt. Besonders im Vergleich zum nicht ganz so strengen Profilbild seiner Gattin von 1937 (Abb.67) lässt sich bemerken, dass ihm offensichtlich die schnellere bzw. unmittelbarere Technik der Pastellkreide³⁹⁹ mehr zusagte als die Öltechnik auf Holz. Die

³⁹⁸ Drei von seinen Ehefrauen und eines von einer unbekannten „Dame mit *bonnaia*“ (Abb.39), abgesehen von zwei Sitzporträts im Profil: „Die Guavenverkäuferin“ (Abb.66) und einer Gouache ohne Titel (Abb.25)

³⁹⁹ Ein Vergleich mit dem Oeuvres Paolo Forcellas, Sabrys Lehrer im Medium der Pastellzeichnung an der

Proportionen der Schultern, die Linien an der Kinnpartie und die Behandlung des Nackens, sowie der Schulter rechts im Bild können wenig überzeugen. Allerdings weist der unfertige Teil links unten im Bild auf eine Studie oder gar ein verworfenes Bild hin.

Auch das 5 Jahre ältere Pastellbildnis seiner Frau (Abb.33) hinterlässt einen ganz anderen Eindruck, obwohl es sich bei beiden um sehr ähnliche Ausschnitte handelt. Das Gesicht der noch jüngeren Fardoz ist nicht im ganz so strengen Profil wiedergegeben und auch die runderen Linien (siehe Kinnpartie) und klar herausgearbeiteten Schattenpartien im Gesicht (Stirn, seitlich der Nase und um die Mundpartie) erwecken einen plastischeren Eindruck, auch wenn die dargestellte Frau durch den fehlenden Blickkontakt entrückt dem Zugriff des Betrachters erscheint.

Der Eindruck eines antiken römischen Porträts scheint durch die Wahl des strengen Profils, der Kleidung und des Schmucks der Dargestellten beabsichtigt. Römisch-antike Anleihen finden sich vor allem im Kopfschmuck (Haarband), im Ohrring, im feingliedrigen bzw. feinlinigen Profil, den schwarz geschminkten, betonten Augen und den roten Lippen⁴⁰⁰, dem Faltenwurf des Gewandes und den geordneten regungslosen Haare, wie sich im Vergleich mit dem römisch-antiken Medaillon „Constantius II. mit seiner Gemahlin“ (Abb.122), um 335 n. Chr., dem Elfenbein-Diptychon der „Symmachi Priesterin“ (Abb.123) gegen 400 n.Chr., sowie mit Fayyum-Mumienporträts aus dem 1.Jhdt. n. Chr. (Abb.124 und Abb.125)⁴⁰¹ zeigt. Dies waren von Griechen, im ersten nachchristlichen Jahrhundert im von Rom besetzten Ägypten, gemalte Bestattungsporträts, die nach ihrem Fundort (z.B. Fayyum) benannt sind. Selbst wenn es sich um eine bewusste Konnotation zur römischen Geschichte des Landes oder zu koptischen Porträts in Ägypten handeln sollte, sind diese Anspielungen doch sehr zurückgenommen. Sabry entscheidet sich hier, wie in all seinen Porträts für den europäischen, italianisierten Stil. Der stilistische Bruch mit alteingesessener Landeskunst und Favourisierung des modernen, europäischen Stils, (wobei er alles ethnisch Gehaltvolle negierte), zeichnet Sabrys Kunst aus und brachte ihm im Vergleich zu seinen zeitgenössischen ägyptischen Kollegen (Mohammed Nagy, Mahmoud Said und Mahmoud Mokhtar) besonders in der Kunstliteratur ab 1980⁴⁰² viel Kritik ein. Die nationalistischen Tendenzen der Politik wurden und werden auch heute noch in der Kunst eingefordert. Sabrys Kunst kann nur insofern als nationalistisch bezeichnet werden, als er die wichtigsten ägyptischen (meist liberalen) Politiker und deren Gattinnen in Porträts festhielt und Zeitdokumente seines Landes sowie einer bestimmten Gesellschaftsschicht schuf.

Akademie in Kairo ist aufgrund fehlender Bilddokumente nicht möglich.

⁴⁰⁰ Vielleicht koptische Anleihen

⁴⁰¹ Auch wenn es sich dabei nicht um Profilbildnisse handelt, lassen sich Frisur, Schmuck und umrahmte Augen, sowie statische Haltung der Köpfe vergleichen

⁴⁰² Vor allem KARNOUK und ALI

Da man den Ursprung des politischen (und auch philosophischen) Liberalismus in Europa sah⁴⁰³ (dieses Gedankengut wurde eigentlich schon mit der Französischen Expedition und der aufgeschlossenen Politik Mohammed Alis mit System nach Ägypten importiert und integriert), entspricht Sabrys Darstellung der zeitgenössischen ägyptischen Politik im Land bzw. dem Zeitgeist. Dabei enthält er sich allerdings (bis auf eine Ausnahme, Abb.118) seiner eigenen Meinung zu den Geschehnissen und bleibt emotionslos, was seinen Frauenbildnissen (wie schon erwähnt) den Eindruck von unnahbaren „Film“stars bzw. Marionetten (Puppen) verleiht.¹ Dieses Stilmerkmal geht auf seine Ausbildungszeit in Frankreich zurück und ist eine Anlehnung an die „*objective detachment*“ Philosophie der Impressionisten, insbesondere Edgar Degas', der die zeitgenössischen Geschehnisse seines Landes immer aus einer persönlichen Distanz heraus darstellte.

⁴⁰³ Siehe dazu: GUREVICH, A., *Das Individuum im europäischen Mittelalter*, (München, 1994)

WERKVERZEICHNIS DER WICHTIGSTEN FRAUENPORTRÄTS

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literatur-erwähnung	Abb	Bemerkung
1	1914	Fräulein Sophie	j	j			Ö/Lw	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 5, Ausstellungskat.	28	erstes erhaltenes Bild Sabrys
2	1915										
3	1916										
4	1917										
5	1918										
6	1919										
7	1920										
8	1921										
9	1922	Studie für ein Gesicht aus Al-Aksar	j	j			Kohlezchnng.	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat. 1999		Männerporträt
10	1922	Nubier mit Kopfbedeckung	j	j			Kohlezchnng.	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat. 1999		Männerporträt
11	1923	Dame mit <i>bonnaia</i>	j	j			Ö/Lw, Holz ??	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat. 1999	39	
12	1923	Dame im weißem Kleid	j	n	Sohn Nezar	73 x 51	Ö/Lw	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat. 1999	44	
13	1924										
14	1925										
15	1926	Skizze einer Dame	j	j			braune Kohle/ Gouache	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	38	
16	1926	Nach der Lektüre	n	n	ausgeführt es Gemälde		Gouache	Nachlass, Kairo	-	-	vorbereitende Zeichnung Gouache
17	1926	Nach der Lektüre	j	j	Salon Paris		Ö/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Slg.kat., Gabagh. 8	31	
18	1926	Nach der Lektüre		j			Ö/Lw	Mus. Alex, Mus. Kairo	-	-	

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literaturerwähnung	Abb	Bemerkung
19	1927	Juliette (Die mit der Kette)	j	j		46 x 28,5	Öl/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Slg.kat., Gabagh. 9, Bikar 26	86	1927 oder 1937 eindeutige Entzifferung nicht möglich.
20	1928	Die Nonne			Sohn Nezar		Öl/Lw	Museum der Schönen Künste, Alexandrien	-	53	nicht in Alexandrien vorgefunden !
21	1929	Die Nonne	j	n	Goldmedaille 1929		Öl/Lw	Washington DC (nicht gesichert)	-	32	
22	1929	Im Atelier (Akt)	j	?		48 x 28	Öl/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Slg.kat., Gabagh. 23, Bikar 29	-	2 verschiedene versionen ! s/w foto = 2. bild
23	1930	Junge Frau in Tracht	n	n	Ausstellungskat.		Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	21	
24	1930	Dame im Salon	j	j		51 x 41	Öl/Lw	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	101	
25	1930	Skizze Fellaha mit Milchkrug	j	j		48,5 x 32,5	Gouache	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	Vorzeichnung vorhanden + diverse Vorzeichnungen für Frauen mit Wäsche/Brotkorb
26	1930	Skizze Dame mit malaia	j	j		48,5 x 32,5	Gouache	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,		Vorzeichnung vorhanden
27	1931	Dame mit Malaia	j	j		29 x 22	Gouache	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	25	
28	1931	Skizze Sitzende Dame mit malaia	j	j			Gouache	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	
29	1931	Zchnng. Rababa Spieler	j	j		62 x 47,5	Kohlezchnng.	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	Männerporträt
30	undat.	Das gebräunte (dunkle) Mädchen	j	n		25,5 x 32	Aquarell	Nachlass, Kairo	Austellungskat.,	-	vgl. mit Köchin und Guavenverkäuferin

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literaturerwähnung	Abb	Bemerkung
31	1931	Mütterlichkeit	j	n ?	Gabaghan gy		Kohlezchnng.	Nachlass, Kairo ?	Gabagh. 18	64	vorbereitendes Gemälde für das nächste Bild
32	1931	Mütterlichkeit	n	n	Gabaghan gy		Öl	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 19	61	
33	1931	Die Köchin	j	n	Ausstellungskat.	33 x 24,5	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	119	vgl. mit der Guavenverkäuferin
34	1931	Die mit dem Fächer	j	n	Gabaghan gy	k.A.	Öl/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Kairo Slg.kat., Gabagh. 17	57 u. 57a	Vorzeichnung des Gesichts im Nachlass vorhanden
35	1932	Studie eines nackten Frauenkörpers	n	n	Gabaghan gy		Öl/Holz	MUMOKU Gezirah, Kairo	nicht im Kairoer Slg.kat., Gabagh. 72		1957 durch Zufall hinter einer anderen Leinwand entdeckt
36	1933	Das Gebet	j	j		45,5 x 51,5	Kohlezchnng.	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	62	
37	1933	Gesicht einer französischen Dame	j	j		52 x 42	Pastell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	40	
38	1934	Der Oud-Spieler, der Künstler Hussein Amin Bikar	j	j			Öl/Holz ??	MUMOKU Gezirah, Kairo	Kairo Slg.kat., Gabagh. 31	-	Männerporträt
39	1934	Frau mit roter Kette	j	n	Gabaghan gy	44 x 31	Pastell	MUMOKU Gezirah, Kairo	Kairo Slg.kat., Gabagh. 34, Bikar 16	45	
40	1934	Henriette	j	j		35,5 x 27,5	Öl/Holz	Nachlass, Paris heute Kairo	Ausstellungskat., Gabagh. 33	40	aus ihrer Verlassenschaft in Paris. Unklar ! Sie starb 2001, Gabar. Schrieb Biographie 1960er ??

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literaturerwähnung	Abb	Bemerkung
41	1934	Die französische Gattin	j	j	Ausstellungskat.		Öl/Holz	Nachlass, Kairo	Ausstellungskatalog	67	
42	1934	Die Frau Henriette (stehend)	j	n	Gabaghan gy		Pastell	MUMOKU Gezirah, Kairo	nicht im Kairoer Slg.kat., Gabagh. 32	59	nicht in Kairo vorgefunden !
43	1934	Die Guavenverkäuferin	n	n	Gabaghan gy		Öl/Lw	Privatbesitz Baron de Bildt, schwedischer Minister/Botschafter in Kairo	Gabagh. 35	24	s/w Photo aus Nachlass Gabarenghi, 1936 terminus ante quem, bei Privatausstellung gezeigt
44	1935/1937	Gattin von Abdel Rahman Shauki	j	n	Bikar 1935 Gabaghan gy 1937		Pastell/Stoff	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 47, Bikar 19	69	Privatsammlung der Erben
45	1936	Fardoz Ahmed Wasfi (am Hochzeitstag)	j	j			Aquarell	MUMOKU Gezirah, Kairo	Gabagh. 40	68	vormittags gemalt, am Abend wurde geheiratet
46	1937	Die Gattin des Künstlers	n	n	Ausstellungskat.	41,5 x 33,5	Öl/Holz	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	70	vgl. mit Schauki
47	1937	Fardoz Ahmed Wasfi	n	n	Gabaghan gy		Öl/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Kairo Slg.kat., Gabagh. 48, Bikar 15	-	eine Ölstudie
48	1937	Gattin	j	n	Ausstellungskat.	53 x 36	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	Aquarellserie der Gattin
49	1938	Gattin (blau/weiße Bluse)	j	n	Ausstellungskat.	33 x 24	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	Aquarellserie der Gattin
50	undat.	Gattin des Künstlers (ähnliche Pose)	j	n	Ausstellungskat.	32,5 x 21,5	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	Aquarellserie der Gattin
51	undat.	Gattin lesend	j	n	Ausstellungskat.	38 x 33	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	Aquarellserie der Gattin
52	1938	Dame mit gelbem Kleid	j	j		118 x 91	Öl/Silotex	MUMOKU Gezirah, Kairo	Kairo Slg.kat., Gabagh. 56,	75 u. 75a	Hochzeitskleid aus gelben Satin

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literaturerwähnung	Abb	Bemerkung
									Bikar 9		lt. Gabarenghi unvollendet
53	1938	Der Mönch	j	?	Ausstellungskat.	24,5 x 19,5	Öl /Holz	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	54	vorbereitende Arbeit
54	1938	Fardoz (Aquarell Sessellehne)	n	n	Autorin		Aquarell	MUMOKU Gezirah, Kairo	Ausstellungskat.,	84	
55	1939	Gattin	j	j	Ausstellungskat.	32,5 x 23,5	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	Aquarellserie der Gattin
56	1939	Gattin von Dr. Mohammed Bahgad	j	n	Bikar	53 x 43	Öl/Lw	Privatsammlung, Kairo	Bikar 7	27	geh. Reihe Sitzporträts, AUFwerk
57	1939	Die Sinnlichkeit nach dem Gebet	j	j			Öl/Holz ?	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 59	63	Besitz der Witwe von Mohammed Rushdi, geprägt von franz. Lehrharen (Neoklssiz. Lt. Gabar.)
58	1940	Die Guavaverkäuferin	k.A.	n	Bikar	58 x 40	Öl/Lw	Sammlung Dr. Mohammed Hassan	Bikar 44	66	
59	undat.	Sitzporträt einer Unbekannten	k.A.	n	Autorin	k.A.	Öl	unbekannt	keine	60	c.1939 - 1943
60	1941	Gattin	j	n	Ausstellungskat.	48,5 x 34	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	
61	1941	Lektüre auf der Chaisseelongue (Gattin ?)	j	n	Ausstellungskat.	51,5 x 32	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	
62	1941	Souhad Refaat, c.1941	j	n	Bikar	60 x 50	Öl /Lw	Privatsammlung, Kairo	Bikar 8	88	s/w Photo, Sammlung von Leila El-hakim
63	1940/1945	Porträt einer unbekannten Dame (weißes Kleid)	n	n	Autorin	k.A.	Öl	unbekannt	keine	82	
64	1942										
65	1943	Dame mit roter Blume	j	j			Öl/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Slg.kat., Gabagh. 68	81	seltenes Ganzkörperporträt

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literaturerwähnung	Abb	Bemerkung
66	1943	Die Entspannte im blauen Kleid	n	n	Ausstellungskat.	59,5 x 81,5	Öl/Lw	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	91	
67	1943	Die Gattin des Künstlers	j	j			Öl	Nachlass, Kairo		-	
68	1944	Die Gattin (im Pelz)	j	j				Nachlass, Kairo		98	rotstichiges Foto
69	1944	Gattin des Künstlers, 1944, Öl, Museum Moderner Kunst, Kairo	j	j			Öl	MUMOKU Gezirah, Kairo	-	99	
70	1945	Porträt der Chediga Yossri	j	j			Öl/Lw	Privatsammlung, Kairo	Slg.kat.	41	
71	1945	Gattin des Beg Beshi (Pasha) Mohammed Kamal Amin	j	j		80 x 60	Öl/Lw	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 73, Bikar 10	78	s/w Foto, Privatsammlung von Mohammed Kamel Amin; vorbereitendes Aquarell "Im Salon", 33 x 23cm im Nachlass, siehe Austell.kat.
72	1945	Im Salon	j	n		33 x 23	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	79	vorbereitende Arbeit zum Gemälde der Frau des Beg Beshi Kamal Amin
73	1945	Zwei Mädchen am Klavier / Die Klavierstunde	n	n	Signatur des vorbereitenden Aquarells	90 x 116,5	Öl/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Slg.kat., Gabagh. 54, Bikar 45	-	Signatur der vorbereitenden Aquarelle stimmen mit jener der vorigen Arbeit (Aquarell Im Salon) ebenfalls aus dem Nachlass überein.

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literaturerwähnung	Abb	Bemerkung
74	1945	Mädchen am Klavier	j	n		36 x 25	Aquarell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	vorbereitendes Aquarell für das Ölgemälde "Die Klavierstunde"
75	1944/1945	Oudspielerin, c.1940-45	n	n	Gabaghgy 1945 Bikar 1944	71 x 58	Ö/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Kairo Slg.kat., Gabagh. 69, Bikar 46	97	neue Komposition für Porträts von seiner Frau, wieder gelbes Hochzeitskleid
76	1946	Unbekannte junge Dame	j	j			Ö/Lw	Museum der Schönen Künste, Alexandrien	Foto Kotkata	-	
77	1946	Unbekannte	j	j			Pastell	Nachlass, Kairo		-	Foto Nezar Sabry (CD)
78	1946	Die mit dem goldenen Haar	j	j		32 x 27	Pastell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	
79	1946	Azza Kerima (im Alter von 6 Jahren)	j	j		29,5 x 22,5	Pastell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	
80	1947	Fardoz Ahmed Wasfi	j	j			Pastell	MUMOKU Gezirah, Kairo	Nachlass Nezar	33	
81	1947	Gattin von Mohammed Munir Magah	j	j			Ö/Lw	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 77	-	
82	undat.	Gattin des Künstlers	n	n		49 x 28,5	Pastell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	-	
83	1948	Frau Alyia Salam	j	j		37 x 25	Pastell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat., Gabagh. 74	104	eines der wenigen Porträts auf denen die Porträtierte lächelt !
84	undat.	Die Gattin (lachend)	?	n	Autorin		Pastell	Nachlass, Kairo	-	105	1940er Jahre
85	1948	Unbekannte Dame	j	j			Ö/Lw	Nachlass, Kairo	Nachlass Nezar	-	
86	1948	Frau im grünen Kleid	n	n	Ausst.kat.	98 x 77	Ö/Lw	Nachlass,	Slg.kat.,	102	viell. Ölskizze

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literaturerwähnung	Abb	Bemerkung
								Kairo	Ausstell.kat		zu vorigem Bild
87	1948	Die Gattin von Mohammed Riad (Frau Nirman)	j	j		52 x 40	Öl/Lw	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 81, Bikar 12	100	s/w Foto
88	1948/1951	Fatma Hassan oder Gattin von Fathi Al Rafschi	n	n	Gabaghany 1948 Bikar 1951	55 x 45	Pastell	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 90, Bikar 21	74 u. 74a	
89	1949	Gattin (grünes Bluson, dunkles Jacket)	j	j		80 x 68	Öl/Lw	Nachlass, Kairo	Gabagh. 82, Bikar 13	-	1967 noch im Mus.mod.Ku. Kairo, wurde es anscheinend in den Besitz der Familie retourniert.
90	1949	Gattin von Abu Bakhr Shahin, c.1949, Pastell	?	n			Pastell	Nachlass, Kairo		103	
91	1950	Porträt von Gillan Hussein, 1950, Öl/Stoff	j ?	j ?	Bikar	62 x 52	Öl/Lw	Privatsammlung, Kairo	Bikar 17	92	Privatsammlung der Künstlerin Gillian Hussein
92	1950	Der Rücken (Akt)	j	j			Öl/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Slg.kat., Gabagh. 88	-	Gabar. übersetzen !!! Foto aus Slg.kat. Machen !
93	1950	Gattin von El-Dessouki	n	n	Bikar	80 x 65	Öl/Lw	Privatsammlung, Kairo	Bikar 14	77	s/w Foto, Privatsammlung von Kamel El-Desouki
94	1950	Fatma Refaat, Gattin von Ing. Ahmed Refaat	j	j			Pastell	Privatsammlung, Kairo	Bikar 20	89	
95	1950	Neima Nedim Horr, Gattin von Dr. Mahmoud El Hakim	j	j			Pastell	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 86	107	
96	1951	Fräulein Mehmet Abdel Malak	n	n	Gabaghany		Öl/Lw	Privatsammlung, Kairo	Gabaghany 89	80	s/w Foto (Hintergrund anders)
97	1951	Nezar	j	j		43 x 36	Pastell	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	35	
98	1951	Aza Karima (im Alter von 10)	j	j		42 x 37	Pastell	Nachlass, K.	Ausst.kat.,	34	

No.	Jahr	Werk	Sign.	ist dat.	wird datiert durch	Format (Angaben in cm)	Material/ Technik	Aufbewahrungsort	Literaturerwähnung	Abb	Bemerkung
99	1951	Doppelporträt (Sahil mit Frau ?)	j	j			Pastell	Nachlass, Kairo	Foto Kairo	-	
100	1951	Gattin in <i>abaiya</i>	j	j		48,5 x 41,5	Öl/Lw	Nachlass, Kairo	Ausstellungskat.,	118	
101	1951	Die Quelle	n	n	Bikar	53 x 45	Öl/Lw	Privatsammlung, Kairo	Gabagh. 78, Bikar 32	73	s/w Foto, Privatsammlung der Künstlerin Fatma Reffad
102	1951	Frau mit Turban	j	n	Gabaghany	55 x 45	Öl/Lw	MUMOKU Gezirah, Kairo	Slg.kat., Gabagh. 92, Bikar 7	117	
103	1952	Fardoz	j	j		46 x 39	Pastell	MUMOKU Gezirah, Kairo	Slg.kat., Gabagh. 95, Bikar 22	121	
104	1953										
105	1954										
106	1955										

Abkürzungen

Slg.kat = Sammlungskatalog, Museum Moderner Ägyptischer Kunst, (Kairo, o.J.) kurz MUMOKU Gezirah genannt
Austell.kat = Ausstellungskatalog, Ahmed Sabry, (Kairo, 1999)
Gabagh. = AL-GABAGHANGY, S., Ahmed Sabry, (Kairo, 1967)
Bikar = BIKAR, H., Ahmed Sabry, (Commerce Print House 1980, Saddat)

CONCLUSIO

Ahmed Sabry, Maler des Westens und Maler der neuen ägyptischen Macht?

Durch die Betrachtung der geschichtlichen, politischen, religiösen und kulturellen Entwicklungen Ägyptens (vom Ende des 18. Jahrhunderts – bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts) ergibt sich der kausale Zusammenhang für die Gründung einer akademischen Kunstausbildung in Kairo ab 1908, die gleichzeitig die Prämisse für den Beginn einer modernen national-ägyptischen Kunst im Land darstellte.

Nach der unsanften Verlagerung der heimischen Kunstszene aus der Provinz Ägypten in das Zentrum des Osmanischen Reiches Istanbul durch Sultan Selim I. wurde das Land ab 1517 in einen Jahrhunderte langen künstlerischen Winterschlaf versetzt, der erst mit den 1798 im Zuge der französischen Expedition Napoleons ins Land gekommenen Künstlern enden sollte. Das wissenschaftliche Interesse der Expeditionsteilnehmer – darunter viele Maler, die das Gesehene und die vorgefundene, jahrtausende alte Kultur in teils romantisierenden, teils streng wissenschaftlichen Bildern dokumentierten, (die wiederum veröffentlicht und der Bevölkerung zugänglich gemacht wurden) – hatte ein wachsendes Interesse der Menschen an ihrer eigenen kulturellen Vergangenheit zur Folge und diente als Motor für ein erstes erwachendes Nationalgefühl. Die grausame britische Besatzung, die ab Beginn des 19. Jahrhunderts das Land für seine wirtschaftlichen und politischen Ziele im Sinne einer Kolonialmacht ausbeutete, konnte diesem Wachstum keinen Einhalt gebieten, sondern schürte durch Vergabe von Privilegien an Ausländer den Wunsch des ägyptischen Volkes nach Unabhängigkeit. Während sie diese vom osmanischen Reich durch die Administration Mohammed Alis und seiner Nachfolger bis 1914 erlangte, wurde die Republik Ägypten erst nach heftigen politischen Turbulenzen und unzähligen Neuwahlen ausgerufen und die Briten von dem höchsten Thron ihres Protektorats, dem Suezkanal vertrieben.

Das Leben Ahmed Sabrys fällt in die Zeit der enormen Wandlung Ägyptens von osmanischer Provinz über britisches Protektorat hin zum Königreich Ägypten und schließlich zur Republik. So hart seine Lebensumstände gewesen sein dürften – er wuchs als Vollwaise in relativ liebloser Umgebung der entfernten wenn auch der Oberschicht angehörenden Verwandtschaft auf, floh nach der Ausbildung an der Akademie vor der wirtschaftlichen Krise der Nachkriegszeit in Ägypten nach Paris, und reiste immer wieder während seines Lebens aus teils familiären Gründen, teils zu Studienzwecken nach Frankreich, (wo Künstlern mehr Anerkennung zuteil wurde), so findet sich doch nichts davon in seinem Werk. Sabry malte als gäbe es keine Umwelt, keine Armut, keinen Hunger oder Not, selbst die Darstellungen von ägyptischen Bauern haben etwas Makelloses und Emotionsloses, das sich auch in Werken

westlicher Orientalismus-Maler findet, mit denen er aufgewachsen war. Anders als seine Zeitgenossen und Studienkollegen Mahmoud Mokhtar, Ragheb Ayyad, Mahmoud Said und Mohammed Nagy setzt er sich nicht mit dem ägyptischen Anteil in der Geschichte des Landes sondern mit der sozio-politischen Verwobenheit Ägyptens mit Europa auseinander. Er widmete sich neben privaten Porträts von Freunden und Familie ausschließlich der Darstellung der elitären, oft politisch aktiven Bourgeoisie. Eine Schicht, in die er selbst hineingeboren worden war, auch wenn er ihr durch den Bruch mit der Familie (und das Fehlen der nötigen Finanzkraft) nicht mehr angehörte.

In seinem gesamten künstlerischen Werk sind dennoch die Ansichten und die Kultur der Kolonialmächte Frankreich und England immanent. Nicht nur, dass er Vertreter der elitären ägyptischen Oberschicht, die sich am politischen und gesellschaftlichen Leben des Landes maßgeblich beteiligten, zu seinen Auftraggebern zählen konnte, adaptierte er für die Ausführung ihrer Porträts auch einen Stil, der durch die westliche Ausbildung und die vom Künstler ganz bewusst getroffene Selektion kompositorischer und stilistischer Mittel westlicher Elitekünstler geprägt war.

Der ihm in der Kunstkritik seit den 1980er Jahren immer wieder zum Vorwurf gemachte Akademismus, der sich aus der klassischen Ausbildung durch französische und italienische Lehrer wie Émile Simon, Gabriel Biessy und Paolo Forcella nach den Regeln europäischer Kunsterziehung und dem damit verbundenen verpflichtenden Kopieren nach Meistern der italienischen Renaissance erklären lässt, ist in der Kombination mit Stilmitteln des zeitgleich in Ägypten eingeführten Impressionismus, als das vermutlich naheliegendste Mittel zu verstehen, die moderne westlich geprägte ägyptische Gesellschaft nach 1920 darzustellen. Gleichzeitig – so scheint es – suchte er in der Verwendung klassisch aufgebauter Kompositionen (wie etwa in seinen Sitzporträts, aber auch Brustbildern) Legitimation in der Reihe berühmter westlicher Maler und verschafft sie so auch seinen Porträtierten, die sich zum einen individualisiert und dennoch realitätsentrückt in ihrer (ideologischen und politischen Nähe zu Vorbildern des Westens bzw.) Vorstellung und ihrem Wunschbild von dem, was sie für real hielten, wie die Fotos weiblicher Filmstars der 1940er Jahre, darstellen ließen.

Da die klassische Kunst der italienischen Renaissance und die Kunst der Impressionisten durch die ausländischen Lehrer an der Akademie zur selben Zeit Eingang in Ägypten fanden, ist eine gewisse Gleichbehandlung der Stile in den Werken der Pioniergeneration festzustellen. Auch bei Sabry ist die Wertigkeit gleich. Er mischt Elemente aus beiden Stilrichtungen im Sinne eines gewissen Eklektizismus und legt sich ein Repertoire an Stilmitteln zurecht, auf das er immer wieder (unabhängig einer bestimmten Schaffensperiode

oder eines bestimmten Materials) zurückgreift. Die vorgebrachten Vergleichsbeispiele ergeben sich daher zum einen aus der *vita* des Künstlers (i.e. akademische Ausbildung und Studienreisen nach Frankreich, sowie persönliche Vorbilder) und zum anderen aus den Vorgaben seiner Auftraggeber. Der Wunsch sich als westliches Land zu positionieren, äußert sich in der politischen und ökonomischen Annäherung Ägyptens an den Westen, aber auch in der getragenen Mode und der Darstellungsweise auf Fotos oder gemalten Porträts.

Die Bildniskunst selbst findet nach den griechisch-ägyptischen Fayyumporträts und den Ölgemälden ausländischer Künstler von Familienmitgliedern der Mohammed Ali Dynastie erst mit den Lehrern der Akademie in Kairo (vor allem durch den Porträtmaler Paolo Forcella) wieder Einzug in Ägypten. Das Verlangen der ägyptischen Oberschicht, sich in westlicher Weise porträtieren zu lassen, ist zudem in den Jahren 1920-1950 sicher stärker ausgeprägt als beispielsweise im Iran, in dem es durch die Safawidendynastie und die Kadscharen nie zu einem so einschneidenden Bruch mit der heimischen Kunsttradition kam wie in Ägypten. Es mag daher auch nicht verwundern, dass Ägypten das erste islamisch geprägte Land war, das westliche Kunst in Form einer Schule der Schönen Künste in Kairo (gegründet 1908) implementierte.

Ahmed Sabry versteht es ähnlich wie Degas und Manet, die sich wandelnde Zeit in eine zeitgenössische „Malsprache“ zu übersetzen, indem er das gelernte Vokabular ohne Wertigkeit mischt.

Das Einbauen von Kontrasten, um das Interesse des Betrachters zu erlangen und bei der porträtierten Person zu halten (Caravaggio), die ausgewogene Verteilung von Farben und Formen, um ein harmonisches Ganzes zu erzeugen (Raphael, Tizian, etc.), sowie die stoffliche Herausarbeitung der Haut als Schönheitsmerkmal der dargestellten Frauen (Ingres), können als Mittel zu einem höheren soziologischen Zweck verstanden werden. Sie erhöhen die Aufmerksamkeit des Betrachters und lassen ihn bei den dargestellten Frauen verweilen, die direkt, unaufdringlich und selbstbewusst auf ihn blicken. Dieses Selbstbewusstsein arabischer Frauen, das der Inhalt zahlloser Orientalismusbildungen über die Jahrhunderte war, erklärt sich in der ägyptischen Moderne zum einen aus der hohen gesellschaftlichen Position ihrer Ehemänner, die die Elite des Landes repräsentierten, zum anderen fallen die Frauenporträts Ahmed Sabrys und seiner zeitgenössischen Malerkollegen in die Zeit der beginnenden Frauenbewegungen der Jahre 1920-1950.

Sabry, der sich Zeit seines Lebens von den politischen und politisch motivierten künstlerischen (z.B. Ramsis Yunan: „*Art and Freedom*“) Strömungen in seinem Land distanzierte, trifft mit seinen Auftragswerken eine sozio-politische Aussage, die den Porträts

seiner eigenen Ehefrauen fehlt. Die Auftragswerke weiblicher Porträts wurden von deren Männern kommissioniert, die wiederum als Statussymbol ihre Frauen im Sinne einer Art Trophäe zeitdokumentarisch festhalten ließen. Daher verraten die Titel seiner kommissionierten Frauenporträts selten deren eigenen Namen, sondern lediglich den ihres Gatten. Zwar ist die Frau das Thema der Darstellung und ihre Gesichtszüge sind individualisiert, dennoch wird ihr eine eigene Identität mit dem unterordnenden Titel „Gattin von ...“ abgesprochen. Sabrys Frauen sind für sich funktionslos und definieren sich lediglich als Besitztümer ihrer Männer, was den marionetten/puppenhaften Charakter (statische Position, perückenhafte Frisur, rot geschminkter Mund) und die Anlehnung an Photographien von unnahbaren weiblichen Filmdiven der 1940er Jahre erklärt. Die Unnahbarkeit und emotionale Distanz, die Sabry gegenüber seinen Modellen wahrte, ist der Schlüssel zum Verständnis seiner Auftragswerke. Kommt es dem Betrachter auch durch einen direkten Blick oder eine Geste (oder durch Verwendung warmer Farben, etc.) so vor, als würde er der Dargestellten ein Stück näher rücken, entzieht sie sich doch durch vom Künstler eingebaute Barrieren (bildparallelen Sessellehnen oder Unterarmen, etc.) wieder seinem Zugriff. Die dargestellte Frau ist Schmuck; sie schmückt ihren Mann, erfüllt ihn mit Stolz, wie seine gesellschaftliche Position und unterstreicht seine Macht, sowohl außerhalb des häuslichen Bereiches als auch innerhalb. Als Demonstration der Macht legen die Porträts von „Sabrys Frauen“ eine gewisse Arroganz an den Tag, die auch die emotionale Distanz des Künstlers zu den Dargestellten als auch die von ihm zwischen Porträtierter (Gegenstand des Betrachtens) und Betrachter aufgebaute Distanz in einem neuen Licht erscheinen lassen.

Die Anlehnung an westliche Darstellungsweisen, die Wahl eines westlichen Mediums (Öl-, Pastell-, Aquarellporträt), das Zurücknehmen ethnischer Zugehörigkeitsmerkmale (dunkler Teint, dunkle Augen, etc.) lässt die Tatsachen vergessen, dass es sich bei den Frauen um Ägypterinnen handelt, sowie dass die Bilder in einem islamisch geprägten Kulturkreis entstanden sind. Die Religion des Islam, die mehr noch als religiöse Kultur bezeichnet werden kann, da sie in jeden Lebensbereich des Gläubigen eingreift und sein tägliches Leben bestimmt, steht bildlichen Darstellungen der von Gott geschaffenen Kreaturen und vor allem Skulpturen menschlicher Gestalt ambivalent gegenüber.

Bezeichnenderweise kann eine gewisse Parallelität im Diskurs über die Rolle der gegenständlichen Malerei und der Stellung der Frau im Islam am Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts festgestellt werden, da dieser von denselben liberalen und intellektuellen Islamreformisten (Sheikh Mohammed Abdou und Qasim Amin) bzw. genau von jener elitären politischen Schicht geführt wurde, die zu den Auftragsgebern Ahmed Sabrys gehörten (z.B. Mohammed Kamel Amin).

Beiden Diskussionen liegt der erzieherische, pädagogische und psychologische Nutzen als

Hauptargument zugrunde. Während sich der mediale Vorteil (im Sinne eines Propagandamittels) der Kunst im Unabhängigkeitsbestreben des ägyptischen Volkes bis heute manifestiert, so wird in der Ausbildung der Frau (und damit ihrer Befreiung aus der Isolation rigider Haremsstruktur am Ende des 19. Jahrhunderts) wiederum ein Nutzen für den Mann gesehen. Sie steht ihm als Partnerin in ökonomischen Haushaltsbelangen, sowie in der Erziehung „seiner“ Nachkommen zur Verfügung. Dieser patriarchalische (Macht-) Anspruch ist es auch, der in Sabrys Werken immanent ist.

Als künstlerische Manifestation beider Diskussionsthemen kann Mokhtars Skulpturengruppe „Egyptian Awakening“ (c.1919) gesehen werden, die aus einer Sphinx und einer Bäuerin besteht, die im Begriff ist, sich zu entschleiern. Nicht nur wird sie zum Sinnbild der Befreiung Ägyptens von jahrhundertlang andauernder Okkupation durch Fremdmächte, als vielmehr zum Symbol des Abstreifens rigider religiöser und gesellschaftlicher Normen.

Abschließend kann gesagt werden, dass in der vorliegenden Arbeit ein erster Versuch unternommen wurde, den Künstler Ahmed Sabry mit seinen Werken im Vergleich zu den von ihm gewählten westlichen Vorbildern der italienischen Renaissance, des Orientalismus und des französischen Impressionismus mittels stilistischer Vergleiche und vor dem Hintergrund einer Untersuchung der politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Gegebenheiten in Ägypten zur Hauptschaffenszeit des Künstlers zu positionieren.

Da eine Gesamtwerkserfassung den Rahmen der Diplomarbeit sprengen würde, wurde auf seine Frauenporträts im speziellen als stellvertretend für sein restliches Oeuvre zurückgegriffen, da sie zum einen zahlenmäßig den größten Anteil seines Werkes ausmachen und zum anderen als symptomatisch für eine Durchleuchtung der gesellschaftlichen Strukturen und Entwicklungen in Ägypten im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts herangezogen werden können.

Die Vermeidung der Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Vergangenheit in seinen Werken ist bis auf wenige Ausnahmen Teil des vom Künstler an den Tag gelegten selektiven Eklektizismus. Fest steht, dass er der Porträttradition seines eigenen Landes, den Fayyumporträts wenig Beachtung schenkt, obwohl sie um 1900 und bis 1920 in einigen teils sogar in Ägypten publizierten Büchern und Katalogen vielerlei Erwähnung fanden und im 1892 gegründeten Graeco-Römischen Museum in Alexandrien in den 1930er und 1940er Jahren der Öffentlichkeit zugänglich waren. Er ist der wohl am westlichsten orientierte Maler Ägyptens der modernen Pioniergeneration und entspricht damit den Vorgaben seiner Auftraggeber, sie als mächtig, bourgeoisie und politisch fortschrittlich, (da westlich orientiert), zu zeigen.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDEL KADER, S., *A report on the status of women 1900-1973*,
(Ford Foundation in Cairo Sept. 1973)
- ABDEL-LATIF, M.F., *Alwan min al-fann as-sa'bil*, (Kairo, 1964)
- ABDOU, Sheikh M., *Fatwa: al-Suwar wa-l-tamasil wa fawa'idha wa hukmaha*,
IN: al-Maktaba al-Thaqafiyya, no 98, (Dezember, 1963)
- ABU GHAZI, B.E.D., *Al-Fann fi al-'alamiya*, (Kairo: Dar al Maarif, 1973)
,An-nasra at-taqafiyya I, (Kairo, 1973)
,Gilun min ar-Ruwwad. Al Funun al-Gamila fi Misr. Gam'iyat Muhibbi al-Funun al-Gamila, (Kairo, 1975)
- ABU-R-RIDA, M.[Übers.], *Auszüge aus dem Sahih Al-Buharyy*, (Köln, 1996⁸)
- AHMED, J.M., *The intellectual origins of Egytian nationalism* (Oxford, 1960)
- AL-AKAD, A., *Mohammed Abdou SIEHE: NAGUIB, E.E.D., The Dawn of Egyptian Modern Painting*, (Guizeh, 1992)
- AL-BAHNASI, A., *Dirasat nazarija fi'l-fann al-arabi*, (Kairo, 1974)
- ALDRED, C., *Egyptian art*, (London, 1980, 1994²)
- AL-GABAGHANGY, S., *Ahmed Sabry*, (Kairo, Jan. 1967)
- AL-GABARTI, A.R., *Napoleon in Ägypten*, übers. von Hottinger, A. (Zürich/München, 1989)
- AL-HARAKA AL-FANNIYA, *Al-Haraka al-fanniya fi Misr 1920-1970*, (Kairo, 1970)
- ALI, W., *Modern Islamic Art; Development and continuity*, (Gainsville, Florida, 1997)
- AL-MALLAKH, K., ISAKANDAR, R., *Khamsun sana min al-fann*, (Kairo, 1962)
- ARNOLD, Th. W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*,
(New York, 1965)
- AS-SHARUNI, S., *Abd-al-Hadi al-Gazzar. Fannan al-asatir wa'alam al-fada*, (Kairo, 1966)
- Ausstellungskatalog, *Ahmed Sabry*, (Kairo, 1999)
- Ausstellungskatalog, *Zehn ägyptische Künstler*, (Essen Folkwang Museum 12.7.-30.8.1970)
- AWAD, L., [Hrsg.], *Dirasat fi al-fann*, (Kairo, 1966)
- AZAR, A., *La peinture moderne en Egypte*, (Kairo, 1955, 1961)
- BADR, S., *Frauenbildung und Frauenbewegung in Ägypten* (Köln, 1966)
- BADRAN, M., *Feminist, Islam, Nation*, (Princeton, 1995)
- BADRAN, M., *Competing agenda: Feminists, Islam and the State in 19th and 20th Century Egypt*. IN: KANDIYOTI, D. [Hrsg.], *Women, Islam and the State*,
(London, 1991)
- BAER, G., *Studies in social history of modern Egypt*, (Chicago, 1969)

- BANNERTH, E., *Islam heute-morgen*, (Wien, 1958)
- BEHRENS-ABOUSEIF, D., *Schönheit in der arabischen Kultur*, (München, 1998)
- BELGIN, T., [Hrsg.], *Harem, Geheimnis des Orients*, (Krems, 2006)
- BERGER, J., *Toward Reality: Essays in Seeing*, (New York, 1962)
- BEYER, A., *Das Porträt in der Malerei*, (München, 2002)
- BIKAR, H., *Ahmed Sabry*, (Commerce Print House 1980, Saddat)
- BOTMAN, S., *Egypt from Independence to Revolution 1919-1952*, (New York, 1991¹)
- BOWNESS, A., *Modern European Art*, (London, 1972, 1997³)
- BRENTJES, B., *Die Araer: Geschichte und Kultur von den Anfängen bis zur türkischen Vorherrschaft*, (Wien/München 1971)
- BRETTELL, R.R., *Modern Art 1851 – 1929*, (Oxford, 1999)
- BRILLIANT, R., *Portraiture*, (London, 1991)
- BROCKHAUS-ENZYKLOPÄDIE, (Wiesbaden, 1966, 1975²)
- BRUNNER-TRAUT, E., *Ägypten*, (Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1988⁶)
- BULLOUGH, V. L., *The history of attitudes towards women*, (Chicago, London, 1973)
- CAVADIA, M., *Présence de l'art en Egypte: un signe d'éveil*, (interviews with various artists), IN: LOISIRS, no. 21, spring 1950 (unpaginated)
- CHADWICK, W., *Women, art and society*, (London, 1990, 1996²)
- CROMER, Earl of, *Modern Egypt*, (London, 1908)
- DALY, M.W. [ed.], *The Cambridge History of Egypt, Vol. 2: Modern Egypt, from 1517 to the end of the twentieth century*, (Cambridge, 1998)
- DIBA, L., *Royal Persian paintings*, (Brooklyn/NY, 1998)
- ENGELSTAD, S., *Tendencies in Modern Egyptian Painting*, (Dipl.arb. Bergen, 1994)
- ERMAN, A., *Das Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*, (Berlin, 1953)
- ESPOSITO, J., *Muslim family law in Egypt and Pakistan: A critical analysis of legal reform, its sources and methodological problems*, (Philadelphia, 1974)
, Women's rights in Islam, IN: Islamic studies, Islamabad vol 14, no.2, (Sommer, 1975)
- FISCHER Weltalmanach 2006, (Frankfurt/Main, 2005)
- FRASCINA, F. & HARRISON, C., [Hrsg.], *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, (London, 1982)
- FRASCINA, F. et.al. [Hrsg.], *Modernity and modernism*, (London, 1993)
- FYZEE, A. A. A., *Outlines of Muhammadan Law*, (London, 1964³), S.112-115
- GHANIM, F., *Al-Fann fi hayatina*, (Kairo, 1966)
- GLÜCK H., DIEZ E., *Die Kunst des Islam* (Berlin 1925)
- GOSCINIAK, T. [Hrsg.], *Geschichte der islamischen Kunst*, (Köln, 1991)

- GOST, R., *Der Harem*, (Köln, 1994²)
- GUREVICH, A., *Das Individuum im europäischen Mittelalter*, (München, 1994)
- HAARMANN, U., [Hrsg.], *Geschichte der Arabischen Welt*, (C.H.Beck Verlag, 2001)
- HARRIS, J.R., *Ägyptische Kunst*, (London, 1966)
- HASENCLEVER, A., *Geschichte Ägyptens im 19. Jahrhundert, 1798 – 1914*, (Halle/S., 1917)
- HERBERT, R., *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*, (New Haven, 1988)
- HEYWORTH-DANNE, J., *An Introduction to the Historical Education in Modern Egypt*, (London, 1968)
- HOURANI, A., *A History of the Arab People*, (Faber&Faber, 1991)
- HOUTSMA, M.T., [Hrsg.], *Enzyklopaedie des Islam*, (Leiden, 1913-1938)
- HUGHES, T.P., [Hrsg.], *Lexikon des Islam*, (München, 2000²)
- HUMPHREYS, A., *Der National Geographic Traveler Ägypten*, (Hamburg, 2002)
- IBRAHIM, Z., *Musiklat al-Fann*, (Kairo, 1970)
- IPSIROGLU, M.S., *Das Bild im Islam. Ein Verbot und seine Folgen*, (Wien, München, 1971)
- IRWIN, R., *Islamische Kunst*, (London, 1997, Köln 1998²)
- KARMASIN, M., RIBING, R., *Die inhaltliche und formale Gestaltung wissenschaftlicher Arbeiten*, (Wien, 1999)
- KARNOUK, L., *Contemporary Egyptian Art*, (Kairo, 1995)
- KARNOUK, L., *Modern Egyptian Art 1910-2003*, (Kairo, New York, 2005)
- KARNOUK, L., *Modern Egyptian Art: The Emergence of a National Style*, (Kairo, 1988)
- KHAIRY, K., *Fatma Refaat: Bucolic musing*, IN: Al-Ahram Weekly, 17-23 August 2000, issue no. 495
- KRIS E./KURZ O., *Die Legende vom Künstler; ein geschichtlicher Versuch*, (Wien 1934¹, Frankfurt/Main 1995)
- KÜHNEL, E., *Miniaturenmalerei im islamischen Orient*, (Berlin, 1923), Bd.7
- LACOUTURE, S., *La jeune peinture égyptienne à Paris*, IN: LA REVUE DU CAIRE, (November 1954)
- LANE, E.W., *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, (London, 1963)
- LANGE, K., HIRMER, M., *Ägypten: Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden*, (München 1961, 1967³)
- LANGMUIR E., *The National Gallery companion guide*, (London, 1994)
- LEMAIRE, G.G., *Orientalismus*, (Köln, 2000)
- LÉVÊQUE, J.-J., *Die islamische und indische Malerei*, (Lausanne, 1968)
- MACKENZIE, J.M., *Orientalism, History, theory and the arts*, (Manchester, New York, 1995, 1998³)

- MACLEOD, A.E., *Accommodating protest: working women and the new veiling in Cairo*, (Phil.Diss., Kairo, 1987)
- MAHER, U., *Die Romane von Nagib Mahfuz als Spiegel der ägyptischen Gesellschaft unter politischen und sozialen Gesichtspunkten von 1952-1970*, (Diss. Wien, 2005)
- MARSOT, A.L.Al-S., *A Short History of Modern Egypt*, (Cambridge, 1985, 1992⁴)
- MARX, Ch., *Geschichte Afrikas von 1800 bis zur Gegenwart*, (Paderborn, 2004)
- MAUROIS, A., *Napoleon*, (London, 1963, 1998²⁴)
- MAYR-OEHRING, E., DOPPLER, E. [Hrsg.], *Orientalische Reise; Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, (Wien Hermesvilla, 2003)
- MEIBNER, G., [Hrsg.], *Saur, Allgemeines Künstlerlexikon*, (München, 2004), Bd. 42
- MOREAU-NÉLATON, E., *Manet raconté par lui-même*, I, (Paris, 1926)
- MÜNCHHAUSEN, Th. Freiherr von [Hrsg.], *Mameluken, Paschas und Fellachen; Berichte aus dem Reich Mohammed Alis 1801 – 1849*, (Tübingen, 1982)
- NAGUIB, E., *Themen der Ägyptischen Malerei des 20. Jahrhunderts*, (Diss., Köln, 1980)
- NAGUIB, E.E.D., *The Dawn of Egyptian Modern Painting*, (Guizeh, 1992)
- NELSON, C., *Doria Shafik; Egyptian Feminist*, (Kairo, 1996)
- NÉRET, G., [Hrsg.], *Description de l’Egypte*, (Köln, 2002),
- OPPERMANN, A.-G., *Lebensbedingungen- und formen von Frauen in der ägyptischen Gesellschaft*, (Dipl.arb., Freiburg, 1988)
- PAIREDER, M., *Bildungs- und Beschäftigungssituation von Frauen in islamischen Staaten, mit Schwerpunkt Iran, Türkei und Ägypten*, (Dipl.arb., Wien, 1999)
- PARKER, R., POLLOCK, G., *Old Mistresses; Women, art and ideology*, (London, 1981)
- POHLE, B., *Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, (Frankfurt/Main, 1998)
- PRENDEVILLE, B., *Realism in 20th century Painting*, (London, 2000)
- RABBARAH, Afif A., *The spirit of Islam*, (Beirut, 1978)
- RICE, D.T., *Islamic Art*, (London, 1991³)
- RITTER, G., *Bukra inscha’allah oder hat die Emanzipation der ägyptischen Frauen schon begonnen? Zur Stellung der Frau in der ägyptischen Gesellschaft*, (Diss., Graz, 1993)
- SAID, E., *Orientalism; Western conceptions of the orient*, (London, 1978, 1995⁴)
- SAID, H. [Hrsg.], *Art in Egypt, contemporary*, (Ministry of Culture & Publishing House, Jugoslavija, 1964)
- Sammlungskatalog, Museum Moderner Ägyptischer Kunst, (Kairo, o.J.)
- SALEH, Z., *Ahmed Sabry: Zeilen aus seinem Leben*, IN: Horus Zeitschrift, Ausgabe Mai/Juni, 1999, S.59-61

- SCHACHT, J., *An Introduction to Islamic Law*, (Oxford, 1964)
- SCHNEIDER, N., *Porträtmalerei*, (Köln, 1994)
- SCHÖLCH, A., *Ägypten den Ägyptern. Die politische und gesellschaftliche Krise der Jahre 1878-1882 in Ägypten*, (Freiburg, 1972)
- SHARAWI, H.: *Harem years, The memoirs of an egyptian feminist 1879-1924* (Kairo, 1986⁷)
- SKD Bavaria Verlag, [Hrsg.], *Die Bedeutung des Korans*, (München, 1995-1997)
- SOURDEL-THOMINE, J., SPULER, B., *Die Kunst des Islam*, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 4, (1973)
- STANGOS, N., [Hrsg.], *Concepts of Modern Art*, (London, 1995⁴)
- STÖFFLER, E., *Der Kampf der ägyptischen Frauen in der Öffentlichkeit*, (Dipl.arb. Wien, 2003)
- SULAYMAN, H., *Kitabat fi al-Fann as-Sabi*, (Kairo, 1976)
- THIEME-BECKER-VOLLMER, [Hrsg.], *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts*, (München, Leipzig, 1996)
- TIMM, K., AALAMI, S., *Die muslimische Frau zwischen Tradition und Fortschritt. Frauenfrage und Familienentwicklung in Ägypten und Iran*, (Berlin, 1976)
- TOTTENHAM, L., *The new woman*, (Leipzig, 1932)
- TUCKER, J.E., *Women in Nineteenth Century Egypt*, (Cambridge, 1985)
- VATIKIOTIS, P.J., *The History of Modern Egypt, From Muhammad Ali to Mubarak*, (Great Britain, Baltimore, 1969, 1991⁴)
- WILLIAMS, R., *Keywords; A vocabulary of culture and society*, (London, 1976, 1988³)
- YOUNIS, B.M., *Zwei Phasen in der Entstehungsgeschichte des modernen Ägyptens*, (Dipl.arb., Wien, 1999)
- ZAKI, A.R., *As-Saif fi l-alam al-islami*, (Kairo, 1957)
- , *Turat al-Qahira al-ilmi wa l-fanni fi l-asr al-islami*, (Kairo, 1969)
- ZALOSCER, H., *Die Kunst im christlichen Ägypten*, (Wien, 1974)
- ZALOSCER, H., *Zur Genese der Koptischen Kunst*, (Wien, Köln, 1991)

Das im November 2007 erschienene Werk *The Society Portrait: Painting, Prestige and the Pursuit of Elegance* (London, 2007) von Gabriel Badea-Păun stand für die vorliegende Arbeit leider noch nicht zur Verfügung.

Hiermit bestätige ich, dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Museum moderner Kunst Kairo (MUMOKU Gezirah): 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 31, 33, 45, 57, 59, 68, 75, 81, 84, 86, 97, 99, 106, 116, 117, 121; Nachlass Ahmed Sabry Kairo: 21, 25, 34, 38, 39, 40, 44, 54, 62, 64, 67, 70, 79, 91, 98, 101-105, 118, 119; Mahmoud Said Museum Alexandrien: 18, 109; Musée du Louvre Paris: 29, 65, 71, 108, 114, Musée d'Orsay Paris: 29, 49, 93, 95, 115; Sammlung Rothschild Paris: 122; Musée des Beaux-Arts Rennes: 36; Musée des Beaux-Arts Nantes: 47; National Gallery London: 56, 72, 76, 85; Courtauld Institute Gallery London: 90; Victoria and Albert Museum London: 123; Privatsammlungen: 14, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 37, 41, 55, 58, 61, 63, 66, 69, 73, 74, 77, 78, 82, 88, 89, 92, 100, 107; Uffizien Florenz: 112; Galleria Borghese Rom: 113; Galleria Palatina, Palazzo Pitti Florenz: 83, 110; Galleria Nazionale e d'Arte Antica Rom: 111; Württembergisches Landesmuseum Stuttgart: 124; Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin: 125; Gemäldegalerie Berlin: 42; Alte Pinakothek München: 51; Museum of Fine Arts Boston/US: 43; National Gallery of Art Washington DC: 48; Sterling and Francine Clart Art Institute Williamstown (Mass./US): 52; Szépművészeti Múzeum Budapest: 46; Ordrupgaard Kopenhagen: 50; Statens Museum for Kunst Kopenhagen: 94; Prado Madrid: 96

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Kinoplakat „*Alirhab*“ („Der Terror“), Kairo, 1986
- Abb. 2 Qasr Amra, Fresko, Detail Tänzerin, 724-743 n.Chr., Jordanien
- Abb. 3 M. Mokhtar, Egyptian Awakening, c. 1919-1928, Rosafarbener Granit,
Tor zur Kairoer Universität, Ägypten
- Abb. 4 Bab Al-Futuh, c. 1087, Kairo, Ägypten
- Abb. 5 Fatimidische Glasvase, 11.J hdt., Kairo, Ägypten
- Abb. 6 Mourad Bey, c. 1800, IN: Description de L’Egypte, Costumes et portraits,
vol.II,, Pl. G
- Abb. 7 Said Mustafa Pascha, c.1800, IN: Description de l’Egypte, Costumes et
portraits, vol.II,, Pl. H,
- Abb. 8 Libellules, c.1800, IN: Description de l’Egypte, Animaux inverébrés-Nevropteres
par Jules-César Savigny, vol.II, Pl.1
- Abb. 9 1 L’Iris blanc ou sacré, 2 L’Iris noir, c.1800, IN: Description de l’Egypte, Oiseaux
par Jules-César Savigny, vol.II., Pl.7
- Abb. 10 1 Le Clupée du Nil, 2 Le Cyprin Binny, c.1800, IN: Description de L’Egypte,
Poissons du Nil par E. Saint Hillaire, vol.I, Pl.10
- Abb. 11 M. Mokhtar, Braut des Nils, c.1919-1928, Marmor, Museum Moderner Kunst,
Kairo
- Abb. 12 M. Mokhtar, Die “Chamasin”, c. 1930, Kalkstein, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 13 R. Ayyad, Die Kirche, c. 1950, Feder und Wasserfarben/Papier, Museum
Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 14 P. Forcella, Ein Mädchen, undat., Privatsammlung Frankreich
- Abb. 15 Y. Kamel, Ein Mädchen vom Land, c. 1940, Öl/Leinwand, Museum Moderner
Kunst, Kairo
- Abb. 16 M. Said, Braut des Nils, c. 1940, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 17 M. Said, Gaspard Prenton, c. 1940, Öl, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 18 M. Said, Banat Bahari, 1937, Öl, Mahmoud Said Museum, Alexandrien

- Abb. 19 M. Said, Die Moschee, datiert 1934, Öl, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 20 M. Nagy, Junge Frau in Tracht, c.1930er, Aquarell, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 21 A. Sabry, Junge Frau in Tracht, c. 1930er, Aquarell, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 22 M. Nagy, Die Brotbäckerinnen, c.1940, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 23 M. Nagy, Feldarbeit, c.1940er, Öl, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 24 A. Sabry, Die Guavenverkäuferin, 1934, Öl/Leinwand, Privatsammlung (Comte de Bildt), Schweden
- Abb. 25 A. Sabry, Dame mit Malaia, 1931, Gouache, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 26 A. Sabry, Mohammed Bahgad, 1937, Öl/Leinwand, Privatsammlung
- Abb. 27 A. Sabry, Gattin von Mohammed Bahgad, c. 1939, Öl/Leinwand, Privatsammlung
- Abb. 28 A. Sabry, Fräulein Sophie, c. 1914, Öl/Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 29 P.-A. Laurens, Porträt von André Gide, sign. und dat. 1924, Öl/Leinwand, Musée d'Orsay, Paris
- Abb. 30 A. Déchenaud, Die Kunstamateure (Les amateurs d'art), 1913, Öl/Aluminium, Privatsammlung
- Abb. 31 A. Sabry, Nach der Lektüre, 1926, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 32 A. Sabry, Betrachtungen einer Nonne, 1929, Öl/Leinwand, Washington DC (?)
- Abb. 33 A. Sabry, Fardoz Ahmed Wasfi, 1947, Pastell, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 34 A. Sabry, Aza Karima (im Alter von 10), sign. und dat. 1951, Pastell, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 35 A. Sabry, Nezar, sign. und dat. 1951, Pastell, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 36 E. Simon, Le Souvenir, 1920 Öl/Leinwand, Musée des Beaux-Arts, Rennes
- Abb. 37 Th. Ralli, Junge Frau, c. 1890er, Öl/Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 38 A. Sabry, Skizze einer Dame, sign. und dat. 1926, Kohle braun, Gouache, Nachlass des Künstlers, Kairo

- Abb. 39 A. Sabry, Dame mit *bonnaia*, 1923, Öl/Leinwand, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 40 A. Sabry, Henriette, (französische Gattin des Künstlers), sign. und dat.1934, Öl/Holz, aus der Verlassenschaft in Paris, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 41 A. Sabry, Porträt der Chediga Yossri, 1945, Öl/Leinwand, Privatsammlung
- Abb. 42 D. Veneziao(?), Profilbildnis eines Mädchens, Mitte des 15.Jhdts., Holz, Gemäldegalerie, Berlin
- Abb. 43 E.Manet, Porträt der Victorine Meurent, 1862, Öl, Museum of Fine Arts, Boston/USA
- Abb. 44 A. Sabry, Dame im weißem Kleid, c.1923, Öl/Leinwand, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 45 A. Sabry, Frau mit roter Kette, 1934, Pastell, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 46 E. Manet, Porträt der Jeanne Duval, 1862, Öl/Leinwand, Szépmuvészeti Múzeum, Budapest
- Abb. 47 D. Ingres, Madame de Senonnes, 1814-1816, Öl/Leinwand, Musée des Beaux-Arts, Nantes
- Abb. 48 J.M.Whistler, Symphonie in Weiß, 1862, Öl/Leinwand, National Gallery of Art, Washington DC
- Abb. 49 C. Monet, Mme. Manet auf einem blauen Sofa (ruhend), 1874, Pastell, Musée d'Orsay, Paris
- Abb. 50 B. Morisot, Mme. Marie Hubbard, 1874, Öl/Leinwand, Ordrupgaard, Kopenhagen
- Abb. 51 F. Boucher, Mme. de Pompadour, 1756, Öl/Leinwand, Alte Pinakothek München
- Abb. 52 A. Renoir, Porträt von Mme. Monet (lesend), c.1873, Sterling and Francine Clart Art Institute, Williamstown, Massachusetts/USA
- Abb. 53 A. Sabry, Die Nonne, c.1928, Öl/Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 54 A. Sabry, Der Mönch, c.1938, Öl/Holz, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 55 G. Biessy, Auf der Straße (Dans la rue), c.1910, signiert, Öl/Leinwand, Frankreich
- Abb. 56 D. Ingres, Mme. Moitessier, 1856, Öl/Leinwand, National Gallery, London
- Abb. 57 A. Sabry, Frau mit Fächer, c.1931, signiert, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst, Kairo

- Abb. 57a A. Sabry, Die mit dem Fächer Detail, c.1931
- Abb. 58 H. Royer, Porträt der Mme. R. F., 1925, Paris
- Abb. 59 A. Sabry, Die Frau Henriette (stehend), 1934, Pastell, Museum Moderner Kunst, Kairo (?)
- Abb. 60 A. Sabry, Sitzporträt einer Unbekannten, c.1939-1943, Öl, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 61 A. Sabry, Mütterlichkeit, c.1931, Öl/Leinwand, Privatsammlung
- Abb. 62 A. Sabry, Das Gebet, sign. und dat. 1933, Kohlezeichnung, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 63 A. Sabry, Sinnlichkeit nach dem Gebet, sign. und dat. 1939, Öl, Privatsammlung
- Abb. 64 A. Sabry, Mütterlichkeit, c. 1931, signiert, Kohlezeichnung, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 65 V. LeBrun, Selbstbildnis mit Tochter, 1798, Öl/Leinwand, Musée du Louvre, Paris
- Abb. 66 A. Sabry, Die Guavenverkäuferin, 1940, Öl/Leinwand, Privatsammlung, Kairo (Slg. Dr. Mohammed Hassan?)
- Abb. 67 A. Sabry, Die französische Gattin, sign. und dat. 1934, Öl/Holz, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 68 A. Sabry, Fardoz, sign. und dat. 1936, Aquarell/Papier oval, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 69 A. Sabry, Gattin von Abdel Rahman Shauki, c.1935-1937, signiert, Pastell, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 70 A. Sabry, Porträt der Gattin des Künstlers, 1937, Öl/Holz, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 71 Caravaggio, Die Wahrsagerin, c.1594-1595, Öl, Musée du Louvre, Paris
- Abb. 72 Rembrandt, Selbstbildnis im Alter von 34, 1640, Öl/Leinwand, National Gallery, London
- Abb. 73 A. Sabry, Die Quelle, c.1951, Öl/Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 74 A. Sabry, Fatma Hassan oder Gattin von Fathi Al Rafschi, sign. und dat. 1951, Pastell, Privatsammlung
- Abb. 74a A. Sabry, Fatma Hassan Rafschi, s/w Foto

- Abb. 75 A. Sabry, Dame mit gelbem Kleid, 1938, signiert, Öl/Silotex, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 75a A. Sabry, Dame mit gelbem Kleid, Detail
- Abb. 76 H. Rousseau, Tiger im tropischen Sturm, 1891, Öl/Leinwand, National Gallery, London
- Abb. 77 A. Sabry, Gattin von El-Dessouki, c.1950, Öl/Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 77a A. Sabry, Gattin von El-Dessouki, c.1950, Öl/Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt (s/w)
- Abb. 78 A. Sabry, Gattin des Begh Beschi Mohammed Kamel Amin, sign. und dat. 1945, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 79 A. Sabry, Im Salon, c.1945, signiert, Aquarell/Papier, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 80 A. Sabry, Fräulein Mehmet Abdel Malak, c.1951, Öl/Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 81 A. Sabry, Dame mit roter Blume, sign. und dat. 1943, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 82 A. Sabry, Porträt einer unbekannten Dame (weißes Kleid), c.1940-1945, Öl, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 83 Raffael, Maddalena Doni, c.1506, Öl/Holz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz
- Abb. 84 A. Sabry, Fardoz (Aquarell Sessellehne), c.1938, Aquarell/Papier, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 85 Tizian, Porträt eines Mannes, c.1512, Öl/Leinwand, National Gallery, London
- Abb. 86 A. Sabry, Juliette, c.1927, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst Kairo
- Abb. 87 Wandmalerei im Grab von Userhet, West Theben, c.1280 v.Chr., Detail
- Abb. 88 A. Sabry, Souhad Refaat, c.1941, signiert, Öl/Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 89 A. Sabry, Fatma Refaat, Gattin von Ing. Ahmed Refaat, sign. und dat. 1950, Pastell/Papier, Aufbewahrungsort unbekannt
- Abb. 90 E. Manet, Bar im Folies-Bergère, Detail, 1882, Öl/Leinwand, Courtauld Institute of Art, London
- Abb. 91 A. Sabry, Die Entspannte im blauen Kleid, c.1943, Öl/Leinwand, Nachlass Kairo

- Abb. 92 A. Sabry, Porträt von Gillan Hussein, 1950, Öl/Stoff, Privatsammlung
- Abb. 93 E. Manet, Olympia, 1863, Öl/Leinwand, Musée d'Orsay, Paris
- Abb. 94 B. Morisot, Junge Frau (liegend), 1889, Skizze, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen
- Abb. 95 C. Monet, Meditation, Mme Monet auf einem Sofa, c.1871, Öl/Leinwand, Musée d'Orsay, Paris s. 114
- Abb. 96 F. Goya, Die bekleidete Maya, c.1800-1803, Öl/Leinwand, Prado, Madrid
- Abb. 97 A. Sabry, Oudspielerin, c.1940-45, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 98 A. Sabry, Die Gattin des Künstlers, 1943, Öl, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 99 A. Sabry, Gattin des Künstlers, 1944, Öl, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 100 A. Sabry, Die Gattin von Mohammed Riad, 1948, Öl/Leinwand, Privatsammlung
- Abb. 101 A. Sabry, Dame im Salon, 1930, Öl/Leinwand, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 102 A. Sabry, Frau im grünen Kleid, c.1948, Öl/Leinwand, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 103 A. Sabry, Gattin von Abu Bakhr Shahin, c.1949, Pastell, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 104 A. Sabry, Frau Alyia Salam, sign. und dat. 1948, Pastell, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 105 A. Sabry, Die Gattin (lachend), c.1940er, Pastell, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 106 R. Yunan, Composition, sign. und dat. 1963, Öl, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 107 A. Sabry, Neima Nedim Horr, Gattin von Dr. Mahmoud El Hakim, sign. und dat. 1950, Pastell, Privatsammlung
- Abb. 108 Leonardo da Vinci, La Gioconda (Mona Lisa), c.1503, Öl, Musée du Louvre, Paris
- Abb. 109 M. Said, Mädchen mit goldenen Locken, 1933, Öl, Mahmoud Said Museum, Alexandrien
- Abb. 110 Raphael, La Velata, 1514-1516, Öl/Leinwand, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florenz
- Abb. 111 Raphael, La Fornarina, 1518-1519, Öl/Holz, Galleria Nazionale e d'Arte Antica, Rom

- Abb. 112 Caravaggio, *Bachus*, c.1596, Öl/Leinwand, Uffizien, Florenz
- Abb. 113 Caravaggio, *il Bachino malato*, c.1594, Öl/Leinwand, Galleria Borghese, Rom
- Abb. 114 D. Ingres, *Die große Odaliske*, 1814, Öl/Leinwand, Musée du Louvre, Paris
- Abb. 115 D. Ingres, *La Source*, 1856, Musée d'Orsay, Paris
- Abb. 116 M. Said, *Mädchen (am Nil) in blau*, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 117 A. Sabry, *Frau mit Turban*, sign., c.1951, Öl/Leinwand, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 118 A. Sabry, *Gattin in abaiya*, 1951, Öl/Leinwand, Nachlass des Künstlers, Kairo
- Abb. 119 A. Sabry, *Die Köchin*, 1931, Aquarell, Nachlass Nezar Sabry Kairo
- Abb. 120 Gerôme, *An-Almeh*, c.1882, Öl/Leinwand
- Abb. 121 A. Sabry, *Fardoz*, 1952, Pastell/Papier, Museum Moderner Kunst, Kairo
- Abb. 122 *Medaillon Constantius II. mit seiner Gemahlin*, zweischichtiger Sardonyx, um 335 n.Chr., Sammlung Rothschild, Paris
- Abb. 123 *Elfenbein-Diptychon der Nicomachi und der Symmachi mit Priesterinnen*, Detail *Symmachi*, gegen 400 n.Chr., Victoria and Albert Museum, London
- Abb. 124 *Mumienporträt der Irene aus dem Fayyum*, 2.Viertel des 1.Jhdts.n.Chr., Enkaustik/Holz, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart
- Abb. 125 *Mumienporträt eines Mädchens aus dem Fayyum*, um 160 n.Chr., Enkaustik/Holz, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Antikenabteilung, Berlin

FOTOVERZEICHNIS

- Foto 1 Sabrys Notizen mit philosophischen Gedanken zum Thema Kunstwerke, undatiert, vermutlich 1930er Jahre
- Foto 2 Ahmed Sabry, Signatur, Detail
- Foto 3 École des Beaux Arts Nantes, 1926 (mit Henriette)
- Foto 4 Foto, Die Witwe Fardoz Ahmed Wasfi im Museum Moderner Kunst, Kairo
- Foto 5 Foto, Ahmed Sabry und Henriette Gello, 1920er
- Foto 6 Foto einer ägyptischen Dame, 19. Jahrhundert
- Foto 7 Foto einer ägyptischen Frau, 19. Jahrhundert
- Foto 8 Foto von zwei *fellahaat*, 19. Jahrhundert, Ägypten
- Foto 9 Foto Zara Leander (li) und Heyde Lemarr (re) mit Hut, 1940er
- Foto 10 Foto Jane Russell, 1940er
- Foto 11 Foto Lana Turner und Mae West, 1940er
- Foto 12 Foto Grace Kelly und Marilyn Monroe, 1940er
- Foto 13 Foto Fardoz im gelben Kleid, 1938
- Foto 14 Foto Fatma Refaat, 2003

ABSTRACT

Egypt was the first Arab country to formalize art education by establishing state-run schools of fine arts modelled on the French institution of the École des Beaux Arts in Paris.

This diploma thesis which is dedicated mainly to the life and work of the Egyptian portrait painter Ahmed Sabry (1889-1955) focuses on the efforts of the pioneer generation of modern Egyptian painters with regard to the historical, socio-political and religious circumstances of the time.

The numerous women's portraits - constituting the main part of the Sabry's *oeuvre* - serve to enlighten his role amongst other Egyptian artists and moreover amongst the French role models of the time, Edouard Manet and Edgar Degas.

The curriculum vitae and a short thematic examination into the role of women in 19th and 20th century Egypt are followed by the detailed analysis of Sabry's portraits. This analysis and the attached work catalogue represent the first scientific attempt to depict and position the artist's *oeuvre*.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts begann sich in Ägypten, als erstes arabisches Land, eine moderne Kunstausbildung nach europäischem Vorbild zu etablieren.

Die dem Leben und Werk des ägyptischen Porträtmalers Ahmed Sabry (1889-1955) gewidmete Diplomarbeit beleuchtet die Pioniergeneration der modernen Malerei in Ägypten vor einem historischen, sozio-politischen und religiösen Hintergrund.

Am Beispiel von Sabrys zahlreichen Frauenporträts, denen ein besonderer Stellenwert im Werk des Künstlers zukommt, wird zum ersten Mal der Versuch unternommen, die moderne Malerei in Ägypten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im nationalen und internationalen Vergleich darzustellen und mehr noch, das Oeuvre Ahmed Sabrys darin zu positionieren. Der Biographie und dem thematischen Exkurs zur Stellung der Frau in der ägyptischen Gesellschaft folgt eine detaillierte Werkanalyse, die zusammen mit dem angeschlossenen Werkverzeichnis eine erste wissenschaftliche Aufbereitung von Sabrys Oeuvre darstellt.

KURZBIOGRAPHIE

Mona Kotkata (geb. 23.4.1975 in Wien)

1993 – 1995 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

1995 – 1997 University College London, University of Cambridge

1997 – 1999 Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte

1999 – 2000 Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar

2005 – 2008 Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte

Nach diversen Tätigkeiten im internationalen Auktionswesen, arbeitete Mona Kotkata unter anderem als Kongressorganisatorin und ist zurzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin für einen Verlag tätig.